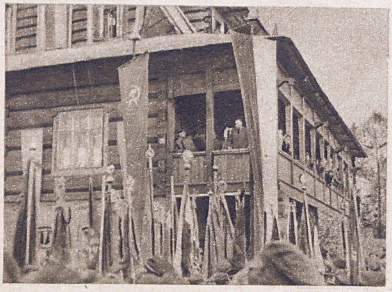
FILM

1 LUTEGO 1949
NR 2 [58] ROK IV
Cena 30 zł

DANUTA SZAFLARSKA
w filmie „SKARB"

W numerze m. in.: Aleksander Ford ❖ Artyści „Drukarni"... ❖ Rewelacje sezonu paryskiego

POLSKA KRONIKA FILMOWA



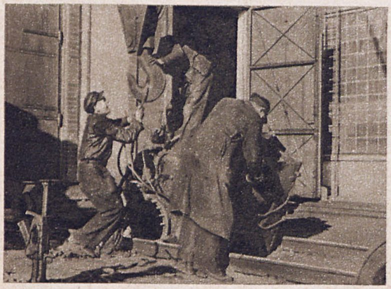
W 25-tą rocznicę śmierci Lenina w Muzeum im. Lenina w Poroninie odbyła się uroczystość ku czci Wielkiego Wodza Rewolucji.

Latarnia morska w Kołobrzegu nosi na swych murach tablicę pamiątkową ku czci bohaterów walk o polskie wybrzeże.

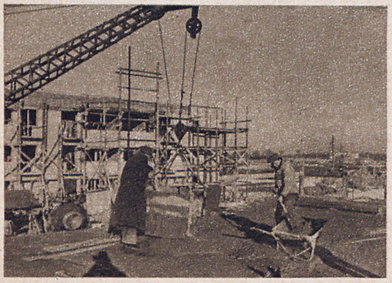
Rocznica wyzwolenia Warszawy uczczona została uroczystym posiedzeniem Stołecznej Rady Narodowej w Teatrze Polskim. W czasie uroczystości prezydent Tolwiński wręczył nagrody artystyczne Warszawy tegorocznym laureatom. Na zdjęciu moment wręczania nagrody plastycznej inż. Stępińskiemu.

Akcja bibliotek gminnych w roku ubiegłym doprowadziła do stworzenia 1600 placówek. Na zdjęciu wiejski abonent zmienia książkę w Bibliotece Publicznej w Pustelniku.

W Państwowej Szkole Drzewnej w Zakopanem trzech uczniów studiuje sztukę wyrobu lutni. Ich nauczycielem jest 72-letni Andrzej Bednarz, góral, jedyny człowiek w Polsce, znający tajemnicę wyrobu tego instrumentu muzycznego.



W Odolanach pod Warszawą mieszczą się olbrzymie warsztaty kolejowe, w których przeprowadzane są remonty uszkodzonych lokomotyw ze wszystkich okręgów P. K. P.



Mimo zimy sezon budowlany w Warszawie trwa. Na Kole wyrasta nowe osiedle W. S. M. dla świata pracy.

KRÓTKIE WIADOMOŚCI

● W sobotę, dnia 22 stycznia odbyła się w sali „Społem" przy ul. Różanej w Warszawie wspólna akademia „Społem" i Filmu Polskiego dla uczczenia rocznicy śmierci Lenina. Po części oficjalnej wyświetlany był film radziecki pt. „Człowiek z karabinem".

● Pierwsza powojenna komedia polska pt. „Skarb", wejdzie na ekran w ciągu lutego.

● Rozwój akcji filmu oświatowego w szkołach polskich najlepiej ilustrują cyfry.

Z filmu jako pomocy naukowej korzystało:

w grudniu 1945 r. — 492 uczniów; w grudniu 1946 r. — 400 709 uczniów; w grudniu 1947 r. — 587 809 uczniów i w grudniu 1948 r. — 1 135 285 uczniów.

Liczba szkół objętych akcją filmowo-oświatową wynosiła z końcem ub. roku — 6563. Liczba odbytych lekcji filmowych w grudniu 1948 r. — 34 265. Liczba miejscowości objętych tą akcją w tymże miesiącu — 554 miasta i 2954 wsi.

● Wśród wieczorów dyskusyjnych organizowanych przez Wydział artystyczno-programowy Wytwórni Filmów Fabularnych w Łodzi, duże zainteresowanie wśród realizatorów i miłośników filmu wzbudził przed kilkoma tygodniami wieczór poświęcony „Hamletowi" Laurence Oliviera. Na temat filmu wypowiadali się znawcy literatury angielskiej, teatrolodzy i filmowcy. „Hamlet" został oceniony bardzo wysoko, jako dzieło utrzymane całkowicie w duchu szekspirowskim, a zarazem pełne walorów filmowych. Tematem dwóch ostatnich wieczorów dyskusyjnych były filmy produkcji włoskiej oraz „Rudzielec" — przedwojenny film francuski reż. Julien Duviviera.

● W atelier „Filmu Polskiego" w Łodzi ukończono zdjęcia wnętrz do filmu „Dom na pustkowiu" wg scenariusza Jarosława Iwaszkiewicza i Jana Rybkowskiego. Reżyseruje Jan Rybkowski. Zdjęcia wykonuje St. Wohl. W rolach głównych występują: Aleksandra Śląska (znana z roli Oberaufseherin w „Ostatnim etapie"), Maria Gella i Jerzy Śliwiński. Obecnie zespół wyjeżdża do Warszawy, gdzie zostaną nakręcone zdjęcia plenerowe.

● W ubiegłym roku zostały sprzedane za granicą następujące filmy oświatowe produkcji Instytutu Filmowego: do Czechosłowacji — „Wieliczka", „Biskupin" i „Na ptasiej wyspie", do Włoch dla „Cineteca Autonoma per la Cinematografia Scolastica" w Rzymie 10 filmów, a mianowicie: „Skroplone powietrze", „Tak w każdym porcie", „Wrotki mcholubne", „Jeziora mazurskie", „Kraków w epoce romańskiej", „Na ptasiej wyspie", „Opactwo w Oliwie", „Ręce dziecka", „Kałużnica" i „Grabarze".

● Z okazji tygodnia przyjaźni polsko-czechosłowackiej, który odbędzie się w marcu 1949 r., Ministerstwo Kultury i Sztuki w porozumieniu z Ambasadą Republiki Czechosłowackiej organizuje konkurs dla czasopism społeczno-literackich na najlepszy numer poświęcony całkowicie Czechosłowacji. Szczegółowe dane, dotyczące warunków i regulaminu konkursu, zostaną podane do wiadomości w późniejszym terminie.

● Instytut Filmowy w Łodzi organizuje obecnie filmotekę oraz muzeum filmowe. W tym celu gromadzone są dawne i współczesne filmy produkcji krajowej i zagranicznej, ilustrujące rozwój sztuki filmowej w Polsce i innych krajach, fotosy, plakaty oraz inne materiały, które mogą stanowić podstawę do studiów nad historią kinematografii. Dotychczas zgromadzono około 500 filmów pełnometrażowych i ponad 500 krótkometrażowych polskich i obcych. Wśród nich znajdują się kopie pierwszych filmów kolorowych z okresu niemego, kolorowane ręcznie oraz kroniki z okresu przed pierwszą wojną światową. Ostatnio zakupiono kilkadziesiąt filmów przedwojennej produkcji polskiej na taśmie 16 mm oraz zabezpieczono szereg filmów normalnotaśmowych. Poza tym Instytut posiada ciekawe eksponaty dotyczące rozwoju techniki filmowej.

● Wydział Artystyczno-Programowy „Filmu Polskiego" ukończył pracę nad kompletowaniem materiałów dokumentacyjnych do dwu nowych filmów. Pierwszy z nich to film o Karolu Namysłowskim, znanym skrzypku, kompozytorze i twórcy znakomitej orkiestry ludowej. Namysłowski jest autorem około 600 oberków i kujawiaków, a życie jego obfitowało w wiele sensacyjnych momentów, nadających się do scenariusza filmowego. Drugim projektowanym filmem jest film o żakach krakowskich, osnuty na tle słynnego wyjścia żaków z Krakowa w XV wieku. Film jest pomyślany jako historyczna komedia muzyczna w stylu villonowskim. Jest bardzo prawdopodobne, że będzie to film kolorowy.

Jest r. 1942. Triumfujący hitleryzm odnosi błyskawiczne sukcesy na wszystkich frontach, a w krajach ujarzmionych szaleje niemiecki terror.

Wojska gen. Rommla przekroczyły granice Egiptu, brytyjski korpus pancerny w Cyrenaice został rozbity, walki toczą się na Kaukazie.

I właśnie w owych dniach następuje w rejonie Stalingradu przełom tak znamienny, że stał się on momentem zwrotnym dla przebiegu całej wojny światowej.

30 sierpnia 1942 r. pada umocniony pas obrony radzieckiej 30 kilometrów przed Stalingradem. Między 4 września a 19 listopada Niemcy stale zbliżają się do miasta. W dniu tym wojska faszystowskie ponoszą pierwszą wielką klęskę w rezultacie olbrzymiego manewru oskrzydlającego Armii Czerwonej. W grudniu Armia Czerwona rozbija armię Mannsteina spieszącą na pomoc okrążonemu Paulusowi.

Gigantyczna, największa operacja wojny zostaje przez Armię Czerwoną pomyślnie zakończona. 2 lutego — minęło właśnie 6 lat od chwili, gdy armia niemiecka skapitulowała w rejonie Stalingradu, kończąc bitwę o Stalingrad. Najlepsza niemiecka armia uderzeniowa przestała istnieć. Do niewoli poszło ponad 200 tysięcy jeńców, w tym 24 generałów i sam feldmarszałek Paulus.

Stalingrad jest punktem zwrotnym historii drugiej wojny imperialistycznej. Niepokonane dotychczas wojska faszystowskie otrzymują uderzenie, z którego nigdy już nie mogą się podnieść. Zwycięstwo w Stalingradzie zdecydowało o zwycięstwie nad Wisłą, Odrą i w Berlinie. Była to zasługa dalekowzrocznej, genialnej strategii stalinowskiej, zasługa żołnierza radzieckiego.

Armia Czerwona ruszyła na zachód, oswabadzając tereny ZSRR oraz szereg krajów Europy. Na przedpolach i ruinach bohaterskiego miasta prysnął mit niezwyciężoności niemieckich sił zbrojnych, serca wszystkich ludzi walczących na całym świecie napełniły się otuchą. Los wojny był przesądzony dzięki decydującemu ciosowi, zadanemu wojskom hilterowskim i ich sprzymierzeńcom.

Zwycięstwo stalingradzkie zaważyło na losach Polski w sposób szczególnie doniosły. W udręczonej Warszawie na wieść o klęsce niemieckiej zwielokrotniły się siły walczących z najeźdźcą hitlerowskim. Zrozumiano, że zwycięstwo staje się czymś realnym. Niedługo bowiem miała nadejść chwila, gdy zwycięsko Armia Czerwona na całym swym froncie zbliżać się będzie ku granicom Polski, niosąc jej wyzwolenie spod hitlerowskiego jarzma.

Historyczne to zwycięstwo stało się natchnieniem radzieckich artystów, dramaturgów, scenarzystów i reżyserów filmowych. Z wielkiego cyklu radzieckich filmów batalistycznych widzieliśmy „Dni i noce" wg powieści Simonowa oraz „Wielki przełom" w realizacji Ermlera. Obecnie na niezmierzonych terenach decydującej bitwy w dziejach świata reżyser Pietrow kończy realizację filmu historyczno-dokumentalnego „Bitwa Stalingradzka".

Czyn Armii Czerwonej, który zdecydował o postępie społecznym na olbrzymich połaciach Europy, został sumiennie i w doskonałej formie artystycznej uwieńczony na taśmie filmowej.

ARTYŚCI „DRUKARNI"

Nowy pełnometrażowy film polski pod tymczasowym tytułem „Drukarnia" znajduje się w ostatniej fazie realizacji. Scenarzystą i reżyserem filmu jest Antoni Bohdziewicz. Zanim w następnych numerach podamy bliższe wiadomości o filmie, o tle, na jakim rozgrywa się akcja i o rozmaitych ciekawych szczegółach technicznych, przedstawiamy naszym czytelnikom niektórych artystów z zespołu filmu, przeważnie „nowe twarze":

Rolę warszawskiego „cwaniaka" i „spryciarza" gra Adam Kwiatkowski. Ostrzegany przez przyjaciół zachowuje się nadal beztrosko, nie tracąc humoru nawet w najtrudniejszych sytuacjach

Katarzyna (Celina Klimczak), dziecko proletariatu, jest całkowicie oddana sprawie konspiracji. Katarzyna żegna się z Pietrkiem, który idzie do lasu, do oddziałów partyzanckich (gra go Stanisław Włodek).

Oto typowy „warszawski" dozorca, porządny chłop i nawet bohater, gdy zachodzi tego potrzeba. Nazywają go Felusiem. Rolę tę gra Władysław Staszewski

„Wypijmy za powodzenie naszych interesów w Generalnym Gubernatorstwie" przepija gestapowiec do swego przyjaciela Treuhändera. Nie wiedzą, że zawisła nad nimi karząca ręka sprawiedliwości. Na zdjęciu Janusz Ziejewski i Adam Cyprjan

Jan Ciecierski gra rolę byłego zecera, który porzucił swój zawód, aby nie pracować dla Niemców. Nie rozumie, że i w tym zawodzie może oddać wielkie usługi walczącej Ojczyźnie. Woli na razie naprawiać zegarki

Adam Hanuszkiewicz, gra rolę Władka, który w czasie wojny obrał sobie popularny zawód rikszarza. Oczywiście nie jest to jedyna jego praca. Twarde prawa walki z okupantem wciągają go w swe tryby. Partnerką jego jest Ewa Krasnodębska w roli Anny, panny z tzw. „dobrego domu"

Rewelacje SEZONU PARYSKIEGO

W Polsce widzieliśmy dotychczas jeden film twórcy „Point du jour" Louis Daquina. Była to „Ojczyzna" z Marią Mauban (na zdj.) w roli głównej

KORESPONDENCJA WŁASNA „FILMU"

Paryż, w styczniu

Największe w obecnym sezonie zainteresowanie wywołał Marcel Pagnol swoją „Piękną Młynarką". Nie dlatego oczywiście, że jest akademikiem: moda na „nieśmiertelnych" dawno już ustąpiła miejsca satyrze. Ani dlatego, że młynarzowa, Jacqueline Pagnol, jest rzeczywiście piękna. Ani wreszcie dlatego, że temat ciekawy — wręcz przeciwnie: ta schubertiada w nowym wydaniu ze śpiewającym w roli kompozytora Tino Rossi wypadła wyjątkowo płytko i nudnawo. Atrakcja filmu polega na jego kolorach!

Uprzedźmy od razu ewentualne nieporozumienia: po wieloletnim technikolorowym doświadczeniu dotychczasowe rzekomo „naturalne" barwy nie wystarczą, by przyciągnąć publiczność. Ale film francuski w kolorach potrafi skłębić setki ludzi w długiej kolejce przed kinem „Madeleine", choć deszcz bez przerwy pada tej dziwnej zimy, a sala najdroższa w Paryżu. Albowiem tak się już dziwnie złożyło, że kraj malarzy i braci Lumière, kraj w którym jeszcze przed pierwszą wojną światową Gaumont i Pathé patentowali „metody kolorowego filmowania na taśmie kinematograficznej", że ten kraj nakręcił dotychczas **jeden,** tak! jeden zaledwie film barwny, nie licząc „Pięknej Młynarki". A o tym jednym lepiej zamilczeć Ponure były bowiem owe „Śluby Ramuntcha" mimo kolorowych odpadków taśm „Technikoloru" i „Agfakoloru", na których zostały nakręcone.

„ROUXCOLOR"

Technikolor i Agfakolcr — wielki entuzjazm i wielkie później rozczarowanie. Obydwa, mimo zasadniczych różnic w systemie rejestrowania obrazu, oddają kolory przesadzone, kiczowato-pocztówkowe. Przy tym wymagają specjalnej aparatury i skomplikowanych prac w laboratorium i tak są kosztowne, że Francji ani marzyć o ich eksploatacji. Dlatego nowy wynalazek Luciana Roux już zrobił karierę. Dlatego „Piękna Młynarka", pierwszy film kręcony w Rouxcolorze, cieszy się tak wielkim powodzeniem.

Mimo szumnej reklamy próba (bo tak należy traktować ten film) nie jest w zupełności zadawalająca: tu i ówdzie kolor jest rozlany, obraz zamazany, miejscami całe plany są niejasne. Technicy składają całą winę na niedokładną perforację normalnej taśmy filmowej, trudność szybkiego regulowania głębi ostrości i zbyt słabe dla tej metody normalne oświetlenie. Nie mniej jednak 600 m — na 3000 m filmu — wypadło doskonale. Już to samo pozwala wierzyć technikom, którzy przepowiadają nowemu systemowi szybki rozwój.

Faktem jest, że Rouxcolor nie wymaga specjalnej aparatury, żadnych dodatkowych prac w laboratorium ani nawet specjalnej błony filmowej — normalna czarno-biała starczy w zupełności. Tylko zamiast jednego normalnego obiektywu aparat jest zaopatrzony w 4 przesłonięte filtrami. Na jednej normalnej klatce 35 mm powstają więc 4 obrazki 16 mm. Każdy z nich zarejestrował różne promienie spektru, i projekcja przez 4 obiektywy zaopatrzone w filtry daje na ekranie barwny obraz. Pominięcie jakichkolwiek procesów chemicznych (system jest oparty wyłącznie na podstawowych prawach optyki) ułatwia otrzymanie naprawdę naturalnego koloru.

NOWY FILM NOËL — NOËL

„Parada straconego czasu" — to Stefania Grodzieńska na ekranie. Co prawda Noël-Noël nie czytuje „Szpilek" ani „Przekroju", ale także obserwuje wnikliwie swoich bliźnich, podpatruje życie, podchwytuje rozmowy. A że drobnomieszczaństwo wszędzie ma cechy podobne, więc nie jeden Moczydłowianin mógłby siebie odnaleźć w tym filmie.

Film jest odczytem. Przed wielką czarną tablicą Noël-Noël klasyfikuje starszych mieszczan, gardzących wartością czasu. Gaduły, samochwały, obrażalscy, blagierzy, nudziarze, dowcipnisie, kawalarze — niekończąca się galeria typów.

Noël-Noël nie zanudza nikogo. Dowodem chyba nagroda Louis Delluc, najwyższe (i jedyne) doroczne odznaczenie dla najlepszego francuskiego filmu. Moim zdaniem można było znaleźć lepszy. Ale któżby się sprzeczał z czternastoma najlepszymi francuskimi krytykami, którzy zasiadali w jury? Tak to po raz pierwszy we Francji (a może i na świecie) najwyższe odznaczenie krajowe zostało przyznane filmowi komediowemu. Połączenie lekkości formy ze społeczną satyrą stanowi właśnie o wartości filmu.

Właściwie film składa się z oderwanych skeczów, które są ilustracją prelekcji. Nowatorstwem filmu jest zespolenie w jednej całości najróżniejszych form, nieraz zgoła nieoczekiwanych. Skecze Noël-Noël'a, jego satyry nie są stereotypowo nałożonym filmem na film. Używa on chińskich cieni, ruchomych rysunków, ożywionych fotografii, prymitywnej instalacji kinoramy.

FILMOWANY TEATR — „STRASZNI RODZICE"

Najtrudniejszą formą filmu jest bez wątpienia teatr. Dlatego też większość prób kończy się w tej dziedzinie porażką, a publiczność jest nieufnie nastawiona wobec adaptacji sztuk teatralnych dla filmu. Kiedy te adaptacje nie udają się, widzowie i krytycy wydymają się pogardliwie: „to przecież nie jest film, twierdzą, to teatr". Stąd niedaleko do koncepcji o nieuniknionej separacji i koniecznym oddaleniu filmu od teatru. Pogląd podwójnie fałszywy. Po pierwsze nie wolno zapominać o tematycznym i formalnym bogactwie, które film (film d'árt w latach 1912—1914 przede wszystkim) wyniósł właśnie z teatru. Po drugie wystarczy obejrzeć sfilmowanego przez Laurence Oliviera Szekspira („Henryk V", „Hamlet") i przypatrzeć się filmom Eisensteina („Iwan Groźny", „Aleksander Newski"), by zrozumieć, że „zło" teatru filmowego innych reżyserów nie leży w jego teatralności, ale po prostu w fałszywej koncepcji reżysera, w sztucznym, może nawet konwencjonalnym ujęciu teatru.

Klasycznym przykładem takiej pomyłki filmowej jest teatralnie statyczny, teatralnie przeładowany dialogami „Dwugłowy orzeł" Jeana Cocteau. Tegoż samego Jeana Cocteau „Straszni rodzice" — choć ani na chwilę nie występują z ram teatru — są filmem znakomitym.

Prawie dwa lata sztuka cieszyła się w Paryżu niesłabnącym powodzeniem. Ani jeden ruch, żaden układ dekoracji, ustawienie osób, modulacja dźwięku nie zostały zmienione w filmie. Zostały zachowane nawet wszystkie trzy jedności, do których się Cocteau zastosował w sztuce. Rezultat „kinematograficznie wspaniały". Albowiem tym razem Cocteau umiał się posłużyć kamerą. Dzięki niej przybliżył widza do tematu, umiejscowił go w samym centrum akcji, w mieszkaniu strasznych rodziców, ulepszył, usprawnił wartość i charakter jego obserwacji i oglądania.

FILM O TWÓRCY „CZERWONEGO KRZYŻA"

Biograficzny film jest przeważnie nieporęczna mieszanina kilku nie zawsze najistotniejszych faktów autentycznych i zmyślonej, powierzchownej intrygi. Wielu producentów bowiem sądzi, że tylko „akcja" przyciąga widza. Christian Jacque odstąpił od tej recepty. Przygotowania filmu o życiu Henri Dunant rozpoczął od dokładnego poznania autentycznych i wiarogodnych źródeł dotyczących nie tylko postaci Dunanta, ale również jego środowiska i epoki.

To było znacznie trudniejsze niż mogłoby się na pozór wydawać. Albowiem założyciel Międzynarodowego Czerwonego Krzyża i laureat nagrody pokojowej Nobla jest postacią na ogół nieznaną i niewiele mu dotąd poświęcono poważniejszych prac.

Filmy biograficzne są przeważnie realizowane zbyt stereotypowo, by znaleźć wśród nich dzieło o tzw. „trwałej wartości". „D'Hommes a hommes" Christiana Jacque'a jest bodaj pierwszym wielkim filmem biograficznym, który bez wątpienia przejdzie do historii. Reżyser uczynił z niego potężny fresk z jedną centralną postacią i nie mniej od niej ważnym równorzędnym tłem. Fresk tak głęboki, że kiedy aparat błądzi po kościele prowizorycznie zamienionym w szpital, nie tylko widzi się krew w jej zmieszanej z błotem czerwieni, ale wprost czuje się jej zapach i wyziew gnijących żołnierskich ciał, którymi nikt się przed Dunantem nie zajmował, jeśli innego koloru lub kroju okrywały je szczątki munduru.

Jean-Louis Barrault tak zupełnie wczuł się w rolę Henri Dunanta, że poddał jej swą własną silną osobowość aktorską — zjawisko przecież rzadkie u tego artysty. Ucharakteryzowany jest zaś tak znakomicie, że trudno wprost poznać w staruszku Dunant młodzieńczego ruchliwego Barrault z „Hamleta" lub „Komediantów".

Interesujące też są dwa filmy, o których powiedział ktoś, że godne są włoskiej szkoły: „Les paysans noirs" — „Czarni chłopi" i „Point du jour", Louis Daquina, któremu nadałbym w polskiej wersji tytuł „Czarny ląd".

Wiele filmów pomijam w tym zbyt powierzchownym przeglądzie, ale bardzo bogaty jest tej zimy paryski sezon i należy ograniczyć się do filmów najlepszych, choć nie zasłużyły na pominięcie „Zbuntowana" Marcela L'Herbier, ani „Zamieszki" Calefa, ani „W świetle wspomnień" Dellanoy. Wyjątkowo bogaty sezon: już czekają na wolny ekran „Taka mała plaża" Yves Allegreta, „Białe łapy" Gremillona, „Le silence de la mer" wg słynnej powieści Vercorsa. Jak gdyby po klęsce odniesionej w Wenecji film francuski chciał za wszelką cenę załapać utracone miejsce i prestiż. Obecna jednak sytuacja ekonomiczna Francji i francuskiego przemysłu filmowego wciąż nie pozwala na zbytni optymizm.

W ankiecie przeprowadzonej przez producentów „L'Écran Français" drukuje wiele pesymistycznych wypowiedzi przede wszystkim tych filmowców, którzy poważnie i z troską myślą o przyszłości francuskiej kinematografii. Wciąż jednak zbyt wiele jest takich, jak ów właściciel biura wynajmu, który zmienił tytuł „Czarnych chłopów" na „Famoro, tyran czarnoskóry" i dał do prasy reklamę upstrzoną budzącymi grozę rysunkami, jakich wcale nie ma w filmie, bo to „bierze" publiczność.

MARIUSZ MARGAL

Szturm „TRZECIEGO SZTURMU"

KORESPONDENCJA WŁASNA „FILMU"

Moskwa, w styczniu.

Najnowszy film Igora Sawczenki nazywa się „Trzeci Szturm". Ażeby zrozumieć tytuł filmu, trzeba przypomnieć sobie wydarzenia wojenne z pierwszych miesięcy 1944 r. Wspaniała ofensywa wojsk radzieckich zimą 1943 r. na Ukrainie została przez Generalissimusa Stalina zatrzymana na przedpolach Krymu. Wódz Armii Radzieckiej postanowił wygrać bitwę o Krym, ponosząc przy tej ciężkiej operacji możliwie jak najmniejsze straty w ludziach. Stalin dobrze wiedział, że Hitler, który zawsze powodował się względami prestiżowymi i politycznymi, będzie bronił za wszelką cenę Półwyspu Krymskiego, panującego nad Morzem Czarnym i stanowiącego przyczółek bałkański. Wycofanie bez walki z Krymu oznaczałoby upadek prestiżu III Rzeszy Hitlerowskiej u jej bałkańskich wasali. Toteż Hitler trzymał na Krymie 200 tysięcy wyborowego wojska, które przydałoby mu się z większym pożytkiem na długim froncie od Leningradu do Czarnego Morza. Fortyfikował Krym, wysyłał tam masę sprzętu i amunicji.

A tymczasem Generalissimus Stalin, opracowując plan kampanii w 1944 r., mówił do swoich współpracowników: „Pierwsze nasze uderzenie nastąpi w styczniu — celem jego będzie wyzwolenie bohaterskiego Leningradu z pierścienia blokady niemieckiej; drugie uderzenie nastąpi wkrótce po pierwszym na południowej Ukrainie. Zdobycie Odessy odetnie wojska niemieckie zamknięte na Krymie od ich zaplecza, spowoduje upadek ducha bojowego, pozbawi bowiem nadziei odwrotu. Wtedy dopiero nastąpi nasze trzecie uderzenie na Krym".

Trzeci szturm zgodnie z planami strategicznymi Stalina nastąpił w początkach kwietnia 1944 r. i doprowadził do likwidacji 200 tysięcznej armii niemieckiej. Dzieje tej operacji przedstawia właśnie film Igora Sawczenki, zrealizowany przez Kijowską Wytwórnię na podstawie scenariusza znanego pisarza, Arkadiusza Pierwencewa. Premiera filmu odbyła się jednocześnie w kilkuset kinoteatrach we wszystkich republikach związkowych. Pewną ilość kopii opracowano na wąskiej taśmie dla kin objazdowych.

„Trzeci szturm" zdobył szturmem serca i umysły widzów. Łączy on w sobie historyczną ścisłość dokumentu z doskonałym opracowaniem filmowym. wiążąc poszczególne fragmenty gigantycznej bitwy w obraz całości wielkiej ofensywy.

Należy przy tym przypomnieć, że „Trzeci szturm" jest częścią zamierzonej trylogii o wojnie radziecko-niemieckiej. Trylogia ta wg zamysłu jej twórców będzie epopeą zmagań Armii Radzieckiej o oswobodzenie kraju z hitlerowskiej okupacji, a obejmować ma bitwę pod Stalingradem, oswobodzenie Leningradu od blokady niemieckiej oraz właśnie ten gotowy już i wypuszczony na ekrany obraz trzeci — wyzwolenie Krymu. Nad każdym z tych filmów pracuje inny reżyser. Igor Sawczenko zakończył swoją pracę najwcześniej i z pełnym sukcesem.

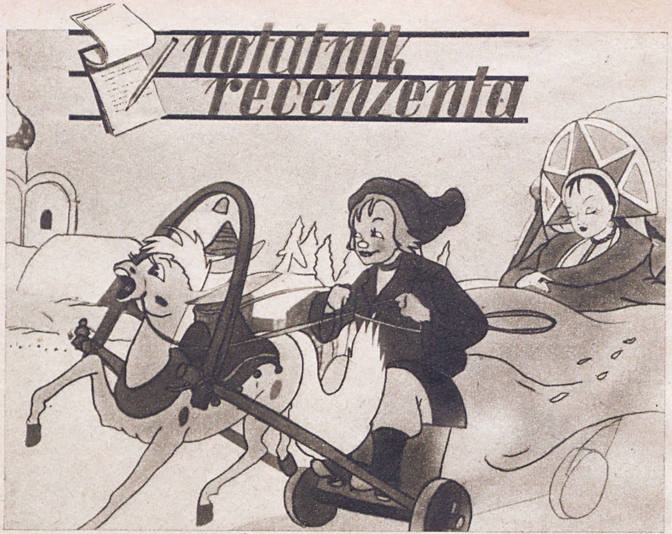
Po premierze filmu reż. Sawczenko opowiedział dziennikarzom, że przy pracy nad „Trzecim szturmem" otrzymał wydatną pomoc radzieckich specjalistów wojennych, uczestników bitwy o Krym, generałów i prostych żołnierzy. Dowództwo Armii Radzieckiej, doceniając znaczenie tego monumentalnego dzieła filmowego, „wypożyczyło" do nakręcania scen batalistycznych te oddziały, które brały udział w trzecim szturmie. Na historycznych pobojowiskach uczestnicy historycznych wydarzeń raz jeszcze przed obiektywem aparatu filmowego odtwarzali swe niezapomniane przeżycia. Wiele epizodów wzięto również z radzieckich kronik wojennych. Wszystko to zagwarantowało autentyzm pogłębiony dokładnością literackiego opracowania żywej historii, przemawiającej narracją filmową z ekranu. Sawczenko jest mistrzem w opracowywaniu scen batalistycznych. Umie jednocześnie wprowadzić we właściwym momencie w nurt wielkich wydarzeń fragmenty przeżyć i doznań osobistych prostych żołnierzy, umie na tworzącą się w ogniu walki historię spojrzeć ich oczyma. Stąd film, który jest dramatem nie jednostek, lecz całych armii, jednocześnie nie gubi w biegu zdarzeń — człowieka. Sawczenko umiał nadto wydobyć na powierzchnię zdarzeń akcenty polityczne — pokazał ich kulisy, psychologiczną jakby podszewkę wielkiej batalii. Pamiętał jednocześnie przez cały czas, że film jest nie tylko dokumentem — lecz i dziełem sztuki. Walory artystyczne filmu, którym należałoby poświęcić osobne omówienie — czynią jego wymowę historyczną jeszcze bardziej przekonywającą. Prasa radziecka pisze o „Trzecim szturmie" jako o jednym z najlepszych filmów r. 1948 obok „Miczurina" i „Opowieści o prawdziwym człowieku"

B. BRUNICZ

Radzieccy żołnierze przed decydującymi momentami bitwy o Krym, w której Armia Czerwona otoczyła i zniszczyła 200 000 armię hitlerowską. Scena z filmu inscenizacyjno-dokumentalnego „Trzeci szturm".

„Krym leży mocno w rękach niemieckich" głosiły komunikaty Niemieckiej Kwatery Głównej, a dygnitarze hitlerowscy wraz ze swymi poplecznikami wznosili toasty na cześć ostatecznego zwycięstwa.

Pierwsze niepowodzenia hitlerowskie dały hasło do ucieczki rozmaitym formacjom „ochotniczym", zbieranym przez Niemców w całej Europie za cenę pisanych na wodzie obietnic zysków w podziale zagrabionych ziem.



Scena z barwnego radzieckiego filmu rysunkowego „Konik garbusek"

KONIK — GARBUSEK

Utarło się przekonanie, że mądrość ludowa wypowiada się w przypowieściach i w bajkach. Fabuła bajki i baśni zbudowana jest zarówno z wierzeń, przekazanych przez zamierzchłą przeszłość, jak i z wielowiekowego doświadczenia, które jest właśnie treścią owej tak wysoko cenionej — i słusznie — mądrości ludowej. Bardzo też często wierzenia są alegoryczną formą tego doświadczenia. Nawet najwięksi bajkopisarze-literaci czerpali treść swoich utworów z ludowych opowieści, nadając im kunsztowną formę literackiego utworu. Wystarczyłoby powołać się na bajki-poematy Aleksandra Puszkina, który wyłowił z morza ludowej twórczości prawdziwe perły. Bajki ludu rosyjskiego należą do najciekawszych. Dla słuchaczy i dla artystów. Bogata fantazja ludu, osiadłego na wielkich przestrzeniach, obcującego z przyrodą w jej nieskażonej formie — stała się skarbnicą z której czerpią i czerpać będą długo jeszcze artyści, a więc i filmowcy.

Widzieliśmy już na naszych ekranach kilka rosyjskich bajek ludowych, przeniesionych na taśmę filmową przez wytwórnię „Sojuzdietfilm". Wszystkie te filmy oglądaliśmy chętnie, podziwiając bogactwo fantazji, przez którą przeświecała głęboka znajomość życia, ludzkiej natury i pragnienie innego, sprawiedliwego porządku na świecie.

Po raz jednak pierwszy oglądamy radziecki długometrażowy rysunkowy film kolorowy. Pamiętając o tym, że jest to pierwsza próba tego rodzaju, z tym większym zainteresowaniem zapoznajemy się z nowym dla radzieckich filmowców gatunkiem sztuki filmowej.

Bajkę o „Koniku — Garbusku" widzieliśmy już w czarno-białym filmie z aktorską obsadą. Swoboda, z jaką malarze-autorzy filmu posługiwali się rysunkiem, pozwoliła na wydobycie z popularnej bajki jeszcze pełniejszej skali jej filmowych elementów. Dla widza, który już ją widział w „aktorskim" wydaniu, obejrzenie filmu rysunkowego o „Koniku-Garbusku" nie będzie stratą czasu.

Choć treść bajki Jerszowa nie została w niczym zmieniona — mocniej został zaakcentowany komizm sytuacyjny i ukryta w jej treści satyra, co daje widzowi zupełnie nowe wrażenia. Należy nadto podkreślić z uznaniem wysiłek realizatorów, którzy ludowej bajce nadali ludową formę doskonale uwypukloną w całej rysunkowej ornamentacji.

Wolno sądzić, że powstanie tego obrazu poprzedziły wytrwałe studia malarskie i architektoniczne nad malarstwem starorosyjskim i architekturą ludową.

L. R.

DUBROWSKI

ROSYJSKI RINALDO RINALDINI NA EKRANIE

W krajach, gdzie w czasach feodalnej przeszłości panował szczególnie dotkliwy wyzysk i niewolnictwo, lud marzył o karze dla ciemięzców i zapłacie za krzywdy. Na tym tle fantazja bezimiennych twórców budowała opowieści i legendy o szlachetnych mścicielach krzywdy ludu. Wiele pokoleń pasjonowała legendarna postać szlachetnego rozbójnika-mściciela krzywd ludu włoskiego, Rinaldo Rinaldiniego, który karał tyranów, a odebrane im złoto rozdawał biednym wieśniakom.

Swego Rinaldo Rinaldiniego miała również dawna Rosja. Nie stworzyła go co prawda wyobraźnia ludowa, bo miała bardziej realne postacie do „opiewania": Stienki Razina, Pugaczowa i innych przywódców chłopskich powstań. Postać Dubrowskiego stworzyła wyobraźnia wielkiego poety — Aleksandra Puszkina. Opowiedział kiedyś Puszkinowi jego znajomy, Zaszczekin, o pewnym białoruskim szlachcicu, którego skrzywdził magnat. Szlachcic ów zebrał chłopów i począł dochodzić swej krzywdy na wszystkich latyfundystach. Puszkinowi tak to opowiadanie utkwiło w pamięci, że stworzył z niego całą powieść o Dubrowskim, urozmaicając ją romansowym wątkiem miłości.

Opowieść Puszkina o zdeklasowanym ziemianinie, napadającym na czele bandy chłopskiej na dwory ziemiańskie, jest doskonałym tematem filmowym zarówno ze względu na żywą fabułę, jak i na tło społeczno-obyczajowe, charakteryzujące stosunki, jakie panowały na wsi rosyjskiej w początkach ub. stulecia. Autorzy scenariusza i reżyser filmu „Dubrowski" jednak niezbyt wiernie odtworzyli treść powieści Puszkina; być może dlatego, że chcieli bardziej wyraźnie zaakcentować rozkład warstwy ziemiańskiej i jej moralny upadek.

Film był nakręcony w 1936 roku przez wytwórnię Lenfilm w Leningradzie. Były to czasy, w których powstało wiele znakomitych filmów radzieckich. „Dubrowski" nie należy do nich. Brak mu walorów odkrywczych, wielkich ambicji twórczych, jakie są tak charakterystyczną cechą kinematografii radzieckiej. Konwencjonalna gra aktorów ujęta została w ramy poprawnego szablonu. Jeśli pomimo tego film ogląda się z zaciekawieniem, to przede wszystkim dzięki... Puszkinowi. Jego fantazja zmusza widza do współczucia losom Włodzimierza Dubrowskiego — rosyjskiego Rinaldo Rinaldiniego.

K. M.

Borys Liwanow i H. Manachow w filmie „Dubrowski" według Puszkina

FAŁSZYWY SUBIEKTYWIZM

Pierwsi widzowie filmu Lumière'a „Wjazd pociągu na stację w Ciotat" zerwali się podobno w przerażeniu z miejsc na widok lokomotywy, pędzącej z ekranu wprost na nich. Nie wiadomo, czy było tak naprawdę czy nie, ale już sam pomysł tego opowiadania wskazuje, jak silne jest działanie ekranu na widownię.

Obiektyw kamery filmowej patrzy na filmowane obiekty lub postaci — jeśli można się tak wyrazić — ze swego punktu widzenia. Z chwilą jednak, kiedy film wyświetlany jest przed publicznością, punkt widzenia obiektywu — staje się — chąc nie chcąc — punktem widzenia wszystkich zgromadzonych na sali widzów. Wynika z tego, że obiektyw przekazuje subiektywny punkt widzenia scenarzysty i tym bardziej reżysera każdemu widzowi. Oczywiście odnosi się to znacznie bardziej do zbliżeń i półzbliżeń, niż do ujęć ogólnych czy panoramicznych. Mimo że obiektyw, zbudowany odmiennie niż oczy ludzkie, nie ukazuje nam na ekranie takiej prawdy, jaką widzi nasze oko — to jednak prawda ta w ujęciach dalszych, panoramicznych, w niektórych trawellingach jest zbliżona do rzeczywistości.

Z chwilą, kiedy reżyser dokonuje za nas wyboru postaci, fragmentów postaci, przedmiotów czy kawałków jakichś przedmiotów — wmawia nam osobistą swoją opinię o ważności tych fragmentów. Z tego powodu każda kamera jest wykładnikiem pewnej konwencji zupełnie subiektywnego punktu widzenia.

Istniały już pewne próby uniezależnienia punktu widzenia na obraz oczu operatora czy reżysera. Filmowano od strony spojrzenia któregoś z bohaterów, pokazując scenę czy postać, tak jak on ją widzi.

Przypominamy tutaj wstępne sceny filmu „Dr Jekyll i mr Hyde" Mamouliana, fragmenty w szpitalu w „Pożegnaniu z bronią" Borzage'a oraz ostatnio niemal identyczne epizody w „Sprawie życia i śmierci". C. B. de Mille w swym „Buncie młodzieży" posunął się tak daleko, że sfilmował pogrzeb z punktu widzenia przysypywanego ziemią nieboszczyka...

Prawdopodobnie natchniony tymi próbami dotychczasowy aktor filmowy Robert Montgomery podjął ciekawy eksperyment w filmie „Pani jeziora". Od początku do końca filmu kamera znajduje się w miejscu oczu głównego bohatera, tak, że słyszymy jego głos, widzimy jego ręce i nogi, chwilami przypadkowo widzimy jego twarz w lustrze, ale nigdy nie widzimy całej jego postaci.

Pomijając sprawę bardzo złego scenariusza typu kryminalnego — gdyż nie w tym leży klęska tego filmu — zastanówmy się nad złymi stronami samej koncepcji.

Montgomery pragnął dać każdemu widzowi na sali złudzenie, iż to on sam jest współbohaterem filmu, że kamera patrzy jego własnymi oczyma. Ale zapomniał, iż połowę widowni zajmują kobiety, które nie przyjmą przecież tej sugestii, bowiem ten niewidzialny bohater filmu przemawia jednak męskim głosem i w ogóle jest partnerem męskiego rodzaju Dalej Robert Montgomery posługuje się oczywiście swymi rękami wynurzającymi się z dwu stron klatki filmowej, swymi nogami i swym głosem — wszystko to nie przypomina żadnemu mężczyźnie jego rąk, jego nóg, jego głosu. Przy tłumaczeniach tego filmu na inny język nawet ta ostatnia więź językowa zupełnie odpada.

Ale niepowodzenie eksperymentu Montgomery'ego idzie jeszcze dalej. Film zaczyna się od takiej sceny: bohater otrzymuje list, wchodzi z nim do jakiegoś biura i siada na fotelu. W tym momencie większość widzów mówi sobie: „Cóż nadzwyczajnego pokazał nam Montgomery, przecież siadywaliśmy wraz z kamerą już w wielu innych filmach, przecież właśnie wtedy, gdy między nami a kamerą nie ma żadnego pośrednika, znacznie łatwiej identyfikujemy się z filmowanymi postaciami". Inaczej mówiąc, każdy inny film — poza właśnie „Panią jeziora" jest daleko bardziej filmem nakręconym „w pierwszej osobie" niż nieudana próba Montgomery'ego. Jesteśmy właściwie na każdej sali kinowej niemymi i niewidzialnymi, ale tym niemniej bardzo osobistymi świadkami dramatu czy komedii rozgrywającej się na ekranie. Wobec takich filmów, do których sami sobie dorabiamy komentarz, jesteśmy znacznie życzliwiej nastawieni, niż wobec rzekomego naszego komentarza Roberta Montgomery, który na głos analizuje sytuację w swoim filmie.

W scenie, w której bohaterka zbliża się do bohatera (kamery), aby go pocałować, na ekranie widzimy olbrzymie zbliżenie przymkniętych oczu, ale przecież nikt nam nie wmówi, że na ustach czujemy usta Audrey Totter. Są to efekty niemal humorystyczne.

Dodać należy, że krytyka ta nie zamierza bynajmniej dyskwalifkować możliwości tak właśnie pojętego subiektywizmu na ekranie, ale potrzeba do tego znacznie więcej pomysłowości i talentu, niż to wykazała pierwsza próba Montgomery'ego.

(Dane do felietonu zaczerpnięto z 16 nru „La revue du cinéma").

Aleksander FORD

Nazwisko reżysera Aleksandra Forda jest nierozłącznie związane z najbardziej postępową grupą polskich filmowców, których działalność sięga daleko wstecz, w lata przedwojenne. Jako jeden z członków Stowarzyszenia Miłośników Filmu Artystycznego „Start“ reprezentuje on nie tylko stałe dążenie do wyzwolenia twórczości filmowej z pod wpływów geszefciarskiej branży i poszukiwania nowych form w sztuce filmowej, lecz łączy pracę artystyczną z żywą działalnością społeczną i polityczną.

Walka, którą musiał prowadzić przed wojną jako człowiek o zdecydowanych przekonaniach politycznych i filmowiec-awangardzista — była walką podwójnie ciężką. Oceni ją należycie każdy, kto choćby tylko pobieżnie zetknął się ze stosunkami, panującymi w naszej ówczesnej kinematografii i z nastawieniem władz do spraw filmu, wyrażającym się przede wszystkim w bezlitosnych posunięciach cenzury.

Aleksander Ford nie szedł na kompromisy — świadczy o tym najlepiej tematyka jego przedwojennych filmów i nieustanne starcia z cenzurą, której nożyce potrafiły często pozbawić film jakiejkolwiek wartości. Każdy z filmów Forda jaskrawo odcinał się swymi walorami treściowymi — na tle dziesiątków pozycji jałowego repertuaru krajowej produkcji. Podczas gdy większość realizatorów, idąc drogą najmniejszego oporu, nakręca łzawe melodramaty i niewybredne farsy ułańskie, Ford stara się nadać scenariuszom swych filmów silne akcenty społeczne, przenieść na ekran jakiś niesfałszowany wycinek rzeczywistości, sięgnąć po problematykę aktualną. Równocześnie zaś jako reżyser dąży do uzyskania maksymalnej siły wyrazu drogą poszukiwań formalnych, a zwłaszcza twórczego posługiwania się montażem. Forma niektórych jego filmów świadczy o silnym przejęciu się i zrozumieniu najlepszych osiągnięć szkoły radzieckiej. Próba transplantacji i kontynuowania zdobyczy tej szkoły na naszym ówczesnym, tak bardzo zacofanym pod każdym względem terenie, jest niewątpliwie zasługą Forda.

Jednym z najpopularniejszych jego filmów, zrealizowanych w tym okresie (1932) jest „Legion ulicy“, opowiadający o zupełnie nieznanym ekranowi środowisku warszawskich gazeciarzy. Oglądając ten film, widz oddychał przez chwilę jakąś świeżą atmosferą, odnajdywał na ekranie prosto i szczerze pokazany skrawek prawdziwego, codziennego życia wielkiego miasta. Ford pokazał naszym filmowcom, że atrakcyjności filmu nie należy mierzyć wyłącznie nazwiskami znanych, wypróbowanych aktorów — młodzież pod jego batutą reżyserską potrafiła wnieść na ekran prawdę i szczerość przeżycia, które przemówiły do widzów najsilniej. „Legion ulicy“ został uznany przez wszystkich za najlepszy film roku i odznaczony złotym medalem „Kina“.

Film ten był wyświetlany także za granicą i zdobył szczególną popularność wśród publiczności francuskiej.

Z innych filmów Forda, zrealizowanych przed wojną, przypomnieć należy „Ludzi Wisły“ wg powieści Boguszewskiej i Kornackiego z udziałem Stanisławy Wysockiej, Iny Benity i Jerzego Pichelskiego. Film ten, rozgrywający się w pełnym swoistej egzotyki środowisku wiślanych „wodniaków“, obfitujący w ciekawe chwyty reżyserskie, nakręcił Ford wespół z Jerzym Zarzyckim.

Dalsze jego prace to „Sabra“, film ilustrujący pionierskie prace emigrantów żydowskich w Palestynie i „Przebudzenie“ — dramat społeczny, w w którym role główne odtwarzali m. in. Stefan Jaracz i Aleksander Zelwerowicz. Poza tym przedwojenny dorobek reżyserski Forda obejmuje szereg filmów średnio- i krótkometrażowych, z których na uwagę zasługuje przede wszystkim doskonały reportaż o sanatorium dziecięcym im. Medema pt. „Droga młodych“. Film ten, zabroniony przez cenzurę, był wyświetlany i cieszył się wielkim uznaniem zagranicą.

Poza tym nadzwyczaj dynamicznym montażem odznaczała się krótkometrażówka „Na start“, która zyskała odznaczenie i powszechne uznanie krytyk, w kraju i za granicą.

W czasie wojny Aleksander Ford pracował w radzieckich wytwórniach filmowych, a z chwilą powstania Armii Polskiej w ZSRR zorganizował czołówkę filmową W. P. Jako dowódca czołówki zrealizował filmy-dokumenty: „Przysięgamy ziemi polskiej“ oraz „Bitwa pod Lenino“. Następnie po wkroczeniu na ziemie polskie nakręcił głośny reportaż „Majdanek“. W r. 1944 organizuje w Lublinie Wytwórnię Filmową W. P. i staje na jej czele. Pod jego kierunkiem powstają pierwsze wydania Polskiej Kroniki Filmowej. W roku następnym Wytwórnia Filmowa W. P. przenosi się do Łodzi, gdzie zostaje przekształcona w P. P. „Film Polski“, którego Ford jest pierwszym dyrektorem naczelnym.

Po zakończeniu pierwszego etapu prac organizacyjnych Aleksander Ford powraca do pracy realizatorskiej. Przygotowuje scenariusz „Ulicy Granicznej“, którego jest jednym ze współautorów. Zdając sobie sprawę, iż rozwój naszej kinematografii uzależniony jest w dużej mierze od współpracy z kinematografiami krajów słowiańskich, staje się inicjatorem nawiązania bliskich stosunków polsko-czechosłowackich na polu filmowym, a równocześnie realizatorem pierwszego filmu polskiego, zrealizowanego przy współpracy czeskiej.

Obecnie Aleksander Ford pracuje nad scenariuszem filmu o Chopinie. Film ten będzie realizowany w roku bieżącym.

ZBIGNIEW PITERA

Realizator filmu „Ulica Graniczna“ reżyser Aleksander Ford

TWÓRCY I OBSADA „ULICY GRANICZNEJ“

Scenariusz i scenopis: Ludwik Starski — Aleksander Ford — Jean Forge. **Konsultant:** R. Auerbach. **Reżyseria:** Aleksander Ford. **Zdjęcia:** Jarosław Tuzar. **Operator II:** Alois Jiracek — Olgierd Samucewicz. **Muzyka:** Roman Palester. **Motywy żydowskie:** Henoch Kon. **Piosenka** „Warszawskie dzieci“: muz. Andrzej Panufnik, słowa St. R. Dobrowolski. **Nagranie:** Filmowa Orkiestra Symfoniczna CSR pod dyrekcją Milivoja Uzelace. **Dekoracje:** arch. Stepan Kopecky. **Budową dekoracji** w plenerze: arch. A. Radzimowicz. **Asystenci reżysera:** Olga Fordowa, Karel Beran, Zbigniew Kuźmiński. **Montaż filmu:** Jirina Lukesowa. **Script girl:** Marta Krikarowa. **Kierownicy zdjęć:** Robert Vychlidka — Julian Appel. **Asystent produkcji:** Vladimir Hrubes. **Charakteryzacja:** Vaclav Krolob — Erna Berenova. **Efekty pirotechniczne:** Marian Lis — J. Rokos.

W rolach głównych: M. Ćwiklińska (p. Klara) — J. Leszczyński (dr Białek) — W. Godik (stary Liberman) — W. Walter (Dorożkarz Cieplikowski) — J. Pichelski (Kazimierz Wojtan) — T. Fijewski (syn Cieplikowskiego) — J. Munclingr (Kuśmirak) — R. Vrochta (Niemiec Hans) — S. Śródka (wuj Natan) — E. Kruk (Władek) — J. Złotnicki (Dawidek) — D. Ilczenko (Fredek) — M. Broniewska (Jadzia). **W dalszych rolach:** J. Karpińska, — M. Żabczyńska — J. Ronard — J. Łukowska — H. Racięcka. **W epizodach:** G. Nezwal — A. Holzinger — J. Orlicky — F. Marek — N. Żarina — J. Darski — E. Dziewoński — E. Dworowski — K. Koszela i inni.

Kierownictwo produkcji: Aleksander Suchcicki — Jaroslav Niklas. **Dekoracje wnętrz i prace laboratoryjne:** Barrandov — Praha. **Dekoracje plenerowe i prace laboratoryjne:** P. P. Film Polski, Łódź. **Dźwięk — wnętrza:** Miroslav Prokes.

Końcowe epizody filmu rozgrywają się wśród zażartych walk powstańczych w getcie

KRĘCIMY

Danuta Szafiarska i Jerzy Duszyński w oknie warszawskiego mieszkania

Alina Janowska gra w „Skarbie" jedną z ról głównych

Dwaj „kombinatorzy" Cyprjan i Brycki (W. Jankowski i K. Szubert) szukali skarbu, a znaleźli...

Ceniona artystka Jadwiga Chojnac... wo...

„SKARB"

Od dłuższego czasu wre praca nad pierwszą powojenną komedią polską pod tytułem „Skarb", nakręcaną według scenariusza L. Starskiego i R. Niewiarowicza. W filmie tym bierze udział wielu znanych aktorów polskich. „Skarb" realizowany jest przez zespół produkcyjny „Warszawa", w skład którego wchodzą: L. Starski, St. R. Dobrowolski i L. Hager.

Temat filmu jest żywy, ciągle jeszcze aktualny i szczególnie bliski sercu każdego warszawiaka. Są to mianowicie dzieje zdobywania w Warszawie dachu nad głową przez parę nowożeńców, których grają Danuta Szaflarska i Jerzy Duszyński.

W momencie, gdy odwiedzamy atelier, na „planie" znajduje się dekoracja typowego małomieszczańskiego pokoju, który z burzy szalejącej nad Warszawą cudem wyszedł cało, wraz ze wszystkimi pamiątkami rodzinnymi i „landszaftami" na ścianach.

Reżyser zarządza próbę sceny, która za chwilę będzie filmowana.

Przy małej kuchence krząta się kobieta w fartuchu i domowych bamboszach. Poznajemy w niej znaną aktorkę teatrów łódzkich, bohaterkę „Celestyny" — Jadwigę Chojnacką. Obok stoi para młodych ludzi. Ona w młodzieńczej, barwnej sukience, on w sportowej flanelowej koszuli. To znani nam z „Zakazanych piosenek" Danuta Szaflarska i Jerzy Duszyński.

Krótka scena dialogu między szczęśliwą posiadaczką mieszkania a parą bezdomnych nowożeńców powtarzana jest kilkakrotnie, zanim zapadnie decyzja reżysera:

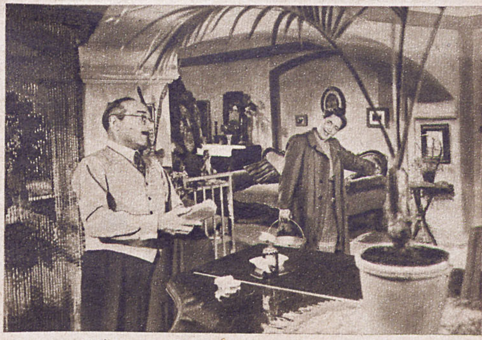
— Możemy zaczynać.

Zapalają się reflektory, mikrofon zawisa nad głowami aktorów — wielką halę atelier zalega cisza.

— Klaps!

Duszyński rozpoczyna swą „kwestię", odpowiada mu Chojnacka. Szaflarska rzuca we wzburzeniu jedno krótkie zdanie. I oto nareszcie gotowa jest scena, która na ekranie przemknie jako maleńki fragmencik, a tu w atelier zajęła wiele czasu. Aktorzy schodzą z planu z twarzami błyszczącymi od kropelek potu. Przed następną sceną charakteryzator będzie miał z nimi znowu dużo roboty.

Z. K.



Malikowa (J. Chojnacka) i pan radca (Sempoliński)

Adolf Dymsza w scenie, ilustrującej perypetie mieszkaniowe Warszawiaków

teatrów łódzkich
ka i Stanisław Ja-
orski

Feliks Chmurkowski przy zajęciach gospodarskich

Jerzy Duszyński jako konduktor warszawskiego autobusu

M. SMIRNOWA

SCENARIUSZ FILMOWY

TŁUM. H. JURSKI

SZKOŁA UCZUĆ

(NAUCZYCIELKA WIEJSKA)

8

Chłopiec usiłuje przygładzić sterczące na wszystkie strony włosy. Chrząka.

— No i cóż — ten twój szybowiec? — pyta nauczycielka.

— O, wkrótce będzie gotowy! Tak bardzo nad nim pracuję...

— Nie śpiesz się tak. Po co?

— Jak to? Przecież zawody już za tydzień!

— Cóż z tego? Cóż to ciebie może obchodzić?

— Mnie?... Ja i mój szybowiec...

— Nasza szkoła nie może cię wysłać na zawody. W jakiejś chwili może ci się nagle coś nie spodobać i zaczniesz rzucać się na ludzi i drzeć im marynarki. To byłby wstyd dla szkoły i dla mnie jako kierowniczki...

Chłopiec robi się purpurowy.

— Barbaro Bazylowna... Pracuję nad tym szybowcem pół roku... Całe pół roku! To... to niesprawiedliwe!

— Tak? Niesprawiedliwe? A przecież Walenty Anatolowicz pracuje nad wami dwadzieścia pięć lat. Nie pół roku, ale całe dwadzieścia pięć lat! A ty obrażasz go, uniemożliwiasz mu pracę. Czy to — według ciebie — jest sprawiedliwe?

Milczenie.

— Musisz go przeprosić i poprosić o przebaczenie za twój niemądry, złośliwy wybryk.

Chłopiec spuszcza głowę. Twarz pełna uporu.

— Nie przeprosisz go?

— Nie.

— Żal mi ciebie. Bardzo jeszcze jesteś słaby. Pamiętaj, że rozkazywać innym może tylko ten, kto sam umie słuchać.

— Nie mogę — wyrzuca z siebie chłopak przez zaciśnięte zęby.

— Ha, trudno. Poczekam, aż będziesz mógł. Wierzę, że to nastąpi. Daję ci trzy dni czasu do namysłu. A żebyś mógł się spokojnie zastanowić, przez te trzy dni nie będziesz przychodził do szkoły.

Cygankow podniósł nagle głowę.

— Barbaro Bazylowna!... — zaczyna prosząco.

— Wierzę, że zrozumiesz, jak bardzo poważna jest ta cała sprawa. Do widzenia.

Nauczycielka odwraca się do szafy i powraca do swoich spraw. Chłopiec stoi jak przyrośnięty do ziemi, bez ruchu i spojrzenia wbitych w ziemię oczu.

Od drzwi rozlega się nagle radosny męski głos:

— Barbaro Bazylowna!

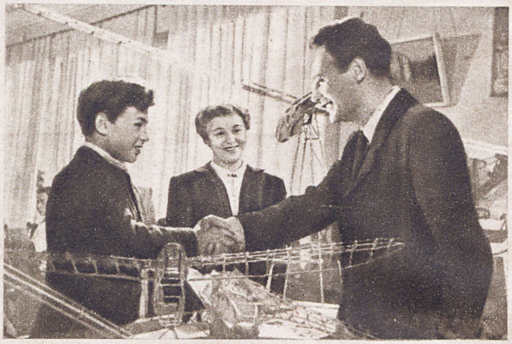
W progu stoi wysoki, barczysty mężczyzna w podróżnym stroju. Spod ronda kapelusza patrzą roześmiane młodzieńcze oczy.

Barbara nagle poznaje:

— Prow!

Nauczycielka i uczeń rzucają się sobie w ramiona.

— Prow! Mój Prow!... Jakim cudem znalazłeś się tutaj?



Barbara Bazylowna i jej dwaj uczniowie: profesor Woronow Sergiusz Cygankow.

— Jestem w przejeździe do Pamiru. Nie mogłem się powstrzymać, żeby nie wstąpić tutaj. Tak mi się chciało zobaczyć znów swoją szkołę, swoją wioskę. A tymczasem widzę na miejscu wioski — miasto, a w miejsce naszej krzywej chałupiny szkolnej — prawdziwy pałac! Tylko pani jest wciąż taka sama!

— No, nie przesadzaj, nie przesadzaj, pochlebco! — śmieje się Barbara.

Sergiusz Cygankow nie może oderwać oczu od gościa. Prow czuje na sobie to uporczywe spojrzenie, odwraca się i staje zdumiony. Czyżby to możliwe, żeby miał przed sobą widmo swego młodzieńczego przyjaciela?... Aż cofnął się o krok, zdjęty niemal przerażeniem.

— To... to przecież Ikar!

— Syn Ikara, Sergiusz.

— Syn Ikara!... Ależ to wykapany ojciec! To sobowtór Ikara!

Barbara Bazylowna obejmuje ramieniem chłopca.

— Przywitaj się. To przyjaciel twego ojca. A teraz chluba naszej ojczyzny. Uczony... członek Akademii... Prow Klemensowicz Woron. A to — Sergiusz Cygankow, nasz konstruktor szybowców... Drugi Ikar. Spodziewamy się po nim wiele, wierzymy w niego...

Sergiusz zaciska zęby, żeby nie zdradzić się z „niemęskim" wzruszeniem. Patrzy na Prowa, na nauczycielkę — czuje dla niej tak wielką wdzięczność za te słowa. I nagle wybucha:

— Barbaro Bazylowna! Nie potrzeba mi trzech dni!... Ja zaraz...

I jak wicher wybiega z gabinetu kierowniczki.

— Co mu się stało? — pyta Prow.

— Oh, mniejsza z tym! Pomogłeś mi po prostu w załatwieniu pewnej trudnej, ważnej sprawy — uśmiecha się Barbara. — A teraz opowiedz mi o sobie.

Zaciemnienie.

Klasa. Lekcja geografii. Profesor przy mapie.

— A więc Związek Radziecki zajmuje obecnie drugie miejsce w wydobyciu złota...

— Profesorze — rozlega się nagle młody, dźwięczny głos. — Chciałem pana przeprosić. Zachowałem się wobec pana jak dureń. Proszę o przebaczenie. Nigdy więcej się to nie powtórzy.

Sergiusz Cygankow stoi w ławce wyprostowany, patrząc prosto w oczy profesora. Zaciśnięte szczęki, zmrużone oczy świadczą, jak wiele musiało go kosztować przezwyciężenie samego siebie. Geograf nie odpowiada. Ale podejrzanie drży mu podbródek i oczy zachodzą mgiełką wzruszenia.

Wieczór. Barbara i Prow idą wolno korytarzem szkolnym. Skądś dobiega dziecinny, dźwięczny głosik, ćwiczący jakąś pieśń.

— Niedawno podarowano nam fortepian — mówi nauczycielka. — Od tego czasu ożywiło się kółko muzyczne. Do późnego wieczora brzdąkają.

Otwarte drzwi klasy pierwszej A. Barbara przekręca kontakt. Jasna, wesoła klasa. Pełno zieleni. Na tablicy nie bardzo zgrabny napis: „Nie jesteśmy niewolnikami"...

Prow uśmiecha się.

— Mają rację!... Jak tu ładnie!... A ławki takie same, jak my mieliśmy wtedy, pamięta pani? Tylko teraz trochę przyciasne...

Śmieją się oboje.

Przebicie.

Inna klasa — gabinet przyrodniczy. Szkielet ludzki, wypchane ptaki, zbiór minerałów, kącik gdzie porusza się żywy jeż, drzemie zwinięty w kłębek wąż, zabawnie strzyże uszami królik... Pod oknem na wysokiej podstawie mieni się w świetle piękne akwarium.

— No, proszę! Jaka pani bogata! — dziwi się Prow. — Nawet w Moskwie, w szkole, do której chodzi moje córka, nie ma takiego gabinetu.

— To wszystko urządziły same dzieci. Mam najlepsze dzieci na świecie!

— To pani sama jest najlepsza na świecie...

Przebicie.

— To nasz gabinet literacki — mówi Barbara Bazylowna, zapalając światło. — Te wszystkie portrety pisarzy, oprawne rękopisy, ilustracje znanych powieści — to dzieła naszych uczniów. Przechowujemy tu też najlepsze wypracowania i referaty... A to wystawa prac naszych artystów: portrety wodzów, uczonych, sławnych lotników.

Prow uśmiecha się, czytając wypisane starannymi, stylizowanymi literami, wiersze:

Ruszaj dalej, wio! Na Boga!
Niebo, sosny, piasek szary...
Smutno ciągnie się ta droga —
Siadaj ze mną, druhu stary!...

— Pamięta pani, jak to deklamowałem?

— Pamiętam...

Stoją zamyśleni, wpatrzeni w przeszłość... Tłem ich wspomnień jest stale dziecięcy głos, czytający z nut melodię pieśni... Wychodzą na korytarz. Z półotwartych drzwi jednej z klas dobiega ich dźwięczny głos dziewczęcy, deklamujący z przejęciem:

Czego ja chcę? Mam moc ukrytych marzeń.
Do celów mych dusza się w przyszłość rwie.
Coś naprzód pcha i w górę iść mi każe —
i młodych sił pełne jest serce me.

Czego ja chcę? Chcę żyć prawdziwym życiem!
I wiedzy chcę! i w czyny oblec myśl!
I kochać chcę i prawdy być odbiciem!
Tego ja chcę! Do tego dążę dziś!

Oczarowany szczerością i siłą deklamacji — Prow zatrzymuje się.

— Kto to?

— To Tania, córka Duni Ostrogowej.

— Już taka duża? (d. c. n.)

OD POWODZI LUMIERE'A DO „POWODZI" P. K. F.

Reportaż był najwcześniejszą formą sztuki filmowej. Początki kinematografii to nieme reportaże dawnego „biografu". Kilkuminutowe reportaże Lumière'a „Wyjście robotników z fabryki Montplaisir", „Przybycie pociągu", proces Dreyfusa, powódź i cyklon w Galveston to właśnie początki ery filmowej. Udźwiękowienie filmu dodało reportażowi wiele ekspresji, mimo to jednak utracił on dominującą pozycję w kinematografii i dziś formę reportażu spotykamy na ekranach najczęściej w krótkich dodatkach przed właściwym programem filmowym. Reportaż stał się wstępną częścią programu filmowego. Nie znaczy to jednak wcale, by nie rozwijał się i stracił swoje znaczenie. Po prostu z jedynego wyrazu filmowego stał się jednym z wyrazów filmowych, mającym swój głęboki sens.

Co może osiągnąć film na drodze reportażu świadczy przyznanie pierwszej nagrody na festiwalu międzynarodowym w Cannes w r. 1946 za stylizowany reportaż filmowy „Bitwa o szyny". W roku następnym polski reportaż dokumentalny „Powódź" otrzymał pierwszą nagrodę (również w Cannes) a w r. 1948 światową sławę zyskuje „Ostatni etap", noszący również w dużym stopniu cechy reportażu.

Reportaż filmowy wymaga szybkiego niewyreżyserowanego wykonywania zdjęć. Operuje całkiem innymi metodami, niż obmyślana precyzyjna technika zdjęć atelierowych. Dobrze sfilmowana scena reportażowa, to wynik wprawy, pomysłowości, inteligencji, a nawet szczęścia operatora.

Porównajmy dla przykładu tygodniową kronikę filmową P. K. F. i przedwojenny dodatek P. A. T.

P. A. T. dawał suchą i pozbawioną jakichkolwiek ambicji artystycznych kronikę wydarzeń o charakterze oficjanym. Reportaże P. A. T. operowały manierą łatwizny, polegającej na fotografowaniu wybitnych figur w czasie pojawiania się ich na uroczystościach.

To narzędzie propagandy sanacyjnej przesiąknięte było nudą i banałem. P. A. T. był przykładem, jak nie należy robić reportaży filmowych. Ileż się pod tym względem zmieniło. Banał i nuda ustąpiły miejsca w tygodniowej kronice filmowej zdjęciom ciekawym, a przede wszystkim ujmującym rzeczywistość w syntetycznych skrótach. Tematy z naszej Kroniki Filmowej, zamieszczane w kronikach zagranicznych, stanowią często ich jedyny i dlatego wyjątkowo cenny materiał informacyjny o Polsce.

Wody opadły. Operator dokonywujący zdjęć do filmu „Powódź" wraca wraz z ludnością na zalane tereny.

P. K. F. jest cotygodniowym przekrojem życia, budowy i rozwoju naszego kraju.

„The March of Time" (Pochód czasu), amerykańskie przedsięwzięcie filmowe, które postawiło sobie za zadanie przełamać przypadkowość reportażu i schwytać wszystkie ważniejsze wydarzenia na świecie, dysponuje wprawdzie ciekawym materiałem zdjęciowym, na ogół jednak ujęcie i dobór zagadnień pod kątem sensacyjności nie daje właściwego obrazu rzeczywistości.

Reportaż winien mieć ciekawe ujęcia filmowe, pomysłowe zdjęcia, winien strzec się taniej sensacji i szablonu. Zadaniem reportażu filmowego jest dać widzowi rzetelny obraz rzeczywistości, pokazać mu w plastycznym skrócie aktualny przekrój wypadków, poinformować go o właściwych przemianach zachodzących na świecie. I te właśnie zadania spełnia Polska Kronika Filmowa.

BOHDAN WĘSIERSKI

NOWE FILMY WĘGIERSKIE

KORESPONDENCJA WŁASNA „FILMU"

Budapeszt, w styczniu.

Niedawno kinematografia węgierska została gruntownie zreorganizowana. Przez upaństwowienie przemysłu filmowego demokratyczny film węgierski wszedł na nowe drogi rozwoju. Wyprodukowane już w tym nowym okresie filmy udowadniają, że z punktu widzenia ekspresji artystycznej autorzy scenariuszów, reżyserzy, artyści i operatorzy wykazali zrozumienie dla nowych potrzeb i możliwości. Powołano do życia Państwowy Urząd Filmowy jako najwyższą instancję organizacyjną, produkcyjną i artystyczną, zaś przed trzema miesiącami powstały trzy przedsiębiorstwa: Państwowe Przedsiębiorstwo Węgierskiej Produkcji Filmowej (które objęło wszystkie istniejące wytwórnie), Państwowe Przedsiębiorstwo Eksploatacji Węgierskich Filmów oraz Państwowe Przedsiębiorstwo Węgierskich Kinoteatrów.

ZEROEKRANY NA PRZEDMIEŚCIACH

Przemiany w kinematografii węgierskiej są bardzo istotne. Powiedzmy dla przykładu: poprzednio premiery nowych filmów odbywały się tylko w dwóch, najwyżej trzech budapeszteńskich kinoteatrach reprezentacyjnych dla publiczności ze śródmieścia. Peryferie miasta i dzielnice robotnicze otrzymywały tylko filmy ograne. Dziś sytuacja uległa radykalnej zmianie. Przed kilku tygodniami otworzono kina premierowe również na przedmieściach i w dzielnicach, zamieszkałych przez robotników. Tam się wyświetla teraz premiery filmów po raz pierwszy, dając ludziom świata pracy możność oceniania ich wartości na podstawie własnej, a nie urobionej przez innych opinii.

3 NOWE FILMY

Trzy nowe filmy, z których jeden wyświetlają już budapeszteńskie kina, dwa zaś wejdą na ekrany w dniach najbliższych — są już produktem nowozorganizowanej, upaństwowionej węgierskiej kinematografii.

Jeden z nich to „Płonące łany" (oryg. „Gorące pola"). Scenariusz tego filmu napisał znany aktor i reżyser węgierski Zoltan Varkonyi na podstawie powieści sławnego pisarza węgierskiego Zsigmonda Moricza pt. „Jesienny wiatr". Reżyserował Imre Apati, który jest również znanym aktorem i reżyserem scenicznym. Role główne w tym filmie grają: Katalin Karady, Miklos Szakacs, Sandor Szabo, Laszlo Földenyi, Gyula Benkö i inni.

Film ten jest dramatem, odsłaniającym zepsucie moralne i pustkę wewnętrzną warstwy wielkich ziemian węgierskich.

Drugi film w przygotowaniu — to „Piędź ziemi". Twórcą scenariusza jest dziennikarz, Sandor Dallos, który przerobił powieść węgierskiego pisarza chłopskiego Pala Szabo. Reżyserował Frigyes Ban, w rolach głównych występują: Agi Meszaros, młoda lecz dobrze już znana aktorka Teatru Narodowego i Adam Szirtes, który jeszcze w zeszłym roku był uczniem szkoły dramatycznej. Pozostali aktorzy są także znani na węgierskich scenach.

Film rozgrywa się w 1930 r. i obrazuje walkę małorolnych z wyzyskującymi ich obszarnikami i majętnymi włościanami. Przemawia przede wszystkim do chłopów. Chce uświadomić masy chłopskie, obałamucone i celowo trzymane z dala od oświaty w ustroju Horty'ego, w jak potworne niesprawiedliwym ustroju żyły do 1944 roku.

Treść „Piędzi ziemi" jest zupełnie prosta. Walka biednego fornala i fornalowej córki z rozdzielającymi ich okolicznościami oraz zmagania w walce o skromną egzystencję. Mari Junos już od dziecka kocha Jozska Goze, lecz rodzice chcą ją zmusić, by wyszła za mąż za syna bogatego kułaka, któremu są winni poważną kwotę pieniędzy. Jozska porywa Marię z wesela. Bogaty gazda żąda natychmiastowego wyrównania długu, a dwoje młodych po łokcie urabia sobie ręce, aby zdobyć potrzebną do spłacenia kwotę. Wielka susza zagraża urodzajowi, lecz Jozska kopie na swojej ziemi studnię i w ten sposób ratuje zbiory. Za jego przykładem idą i inni małorolni. Kułaka wprawia to w gniew i wespół z swoimi ludźmi czyni na polach wielkie spustoszenia. Szkody nie dają się jednak naprawić. Gdy niebezpieczeństwo zdaje się już być zażegnane, zaczyna się nowa, jeszcze straszniejsza susza. Pozostała tylko jedna możliwość ratunku: otworzyć śluzy rybnego stawu w majątku i w ten sposób nawodnić pola. Po odmowie właściciela zrozpaczeni chłopi bez jego pozwolenia przerywają tamy. Policja rzuca się na nich. W bójce Jozska przypadkowo zabija rządcę majątku. Zostaje skazany na 15 lat więzienia. Bogacze ponownie odnieśli zwycięstwo nad biednymi. Goza wyzwala z więzienia ogólne wyzwolenie kraju w r. 1945.

Wyświetlany już nowy film węgierski nosi tytuł „Pożar" (nie „Ogień", jak przedtem podawałem). Scenariusz wg noweli dziennikarza Tibora Meraya napisał znany węgierski pisarz i dramaturg Gyula Hay. Reżyserował Imre Apati.

Akcja filmu toczy się jesienią 1947 r. Wówczas w kilku budapeszteńskich fabrykach obcy agenci wzniecali pożary. Film jest dobrze reżyserowany. Wielką jego zaletą jest dążenie do realizmu.

Żywa akcja tego filmu zmierza do wyraźnego celu dydaktycznego. Pragnie mianowicie uplastycznić sens przemian społecznych, które dały ludowi pracującemu pełne możliwości walki o ustrój sprawiedliwości i dobrobytu.

Film ten odniósł wielki sukces zarówno ze względu na temat, jak również dobrą reżyserię i grę aktorów. Zasłużony mistrz węgierskich scen Gabor Rajnai doskonale odtwarza typ starego urzędnika dawnej daty. Również Lajos Basty w roli kapitana policji i Zoltan Varkonyi jako inżynier dają wyśmienicie podpatrzone typy. Mniejsze role są obsadzone przez tak znanych węgierskich aktorów, jak Ferenc Ladany, Laszlo Földenyi i Elemer Balö.

WITOLD WIEROMIEJ

Premiera najnowszego filmu produkcji węgierskiej pt. „Tuz" („Pożar") odbyła się w Budapeszcie po raz pierwszy nie w śródmieściu, lecz w dzielnicy robotniczej Csepel.

CO UJRZYMY NA EKRANIE

CYGAŃSKI TABÓR

Reżyseria: E. Schneider i M. Goldblat.

W rolach głównych: Lala Czerna, A. Granach, M. Mordwinow, M. Sinielnikowa.

Film z życia Cyganów w Związku Radzieckim. Cyganie-biedacy wyzwalają się spod jarzma cygańskiego króla, rzucając tabor, aby pracować w kołchozach, gdzie rozpoczynają nowe, osiadłe i dostatnie życie.

Produkcja: Meżrabpromfilm 1936 r.

WIELKA NAGRODA (National Velvet)

Scenariusz: Teodor Reeyes i Helena Deutsch.
Reżyseria: Clarence Brown.
Muzyka: Herbert Stothart.
W rolach głównych: Elisabeth Taylor (Velvet), Mickey Rooney (May), Donald Crisp (ojciec), Anna Revere (matka), Angela Lansbury, Joanita Quigley i Jackie Jenkins (rodzeństwo Velvet) oraz koń Paj.
Kolorowy film dla młodzieży o dziewczynie imieniem Velvet i koniu wyścigowym.
Produkcja: Metro-Goldwyn-Maer (Technicolor) 1945 r.

GAZETA FILMOWA

Ostatni numer „Gazety Filmowej“ (nr 1) przynosi treść bardzo urozmaiconą. Numer otwiera przemówienie Wandy Jakubowskiej, reżyserki „Ostatniego etapu“ na Kongresie Zjednoczeniowym. — Kongresowi poświęcone są również dwa inne artykuły: „Film utrwala historię“ i „Ekran w dniach zjednoczenia“, a Jerzy Kuryluk przypomina, jak wielką rolę upowszechnieniu filmu przeznaczył Lenin.

Znany reżyser włoski Umberto Barbaro pisze na temat filmu i rzeczywistości, rozważając sprawę języka filmowego. Autor dochodzi do wniosku, że dobre filmy dokumentalne (nawet jeżeli w swym założeniu posiadają cele dydaktyczne w ścisłym znaczeniu tego słowa) mogą dać jedynie zorganizowaną artystycznie serię obrazów rzeczy, o którą w danym wypadku chodzi. Nie ma istotnych różnic między filmem dokumentalnym i narracyjnym — twierdzi autor. Różnica jest tylko zewnętrzna. Taka, jaka istnieje między wierszem lirycznym a powieścią.

W artykule „Quo Vadis?“ Leon Bukowiecki wyciąga wnioski z obejrzenia kilkuset filmów amerykańskich, angielskich, francuskich i włoskich. Jego zdaniem wszędzie tam, gdzie przy pomocy osiągnięć formalnych i pięknа kształtów usiłuje się ukryć pustkę treściową i ideową, musi nastąpić upadek kinematografii. Wszędzie tam natomiast, gdzie świadomi realizatorzy postawili sobie za zadanie wypełnić swe filmy treścią ideologiczną, wszędzie tam, gdzie film jest sztuką walczącą i współpracującą ze społeczeństwem — kinematografia przeżywa prawdziwy rozkwit.

Zofia Karczewska zamieszcza interesującą korespondencję z Paryża w której opowiada o swej rozmowie z Maxem Bonnet — współpracownikiem Méliésa.

Numer uzupełniają liczne działy stałe i bogata część sprawozdawczo-informacyjna.

FILMOWIEC DZIAŁACZEM SPOŁECZNYM

Na ekranach Związku Radzieckiego wyświetlany jest nowy kolorowy film „Miczurin“. Twórcą tego filmu oraz autorem scenariusza jest Aleksander Dowżenko. „Dziennik Łódzki“ (nr 5) drukuje artykuł Dowżenki, w którym autor porusza konieczność tworzenia filmów społecznych, pojmując misję artysty radzieckiego przede wszystkim, jako misję działacza społecznego.

Zasadniczą koncepcją Dowżenki była chęć pokazania Miczurina nie na tle ciasnej opowieści biograficznej, lecz ukazanie go jako wielkiego uczonego, myśliciela i gorącego patriotę, przekształcającego przyrodę dla dobra człowieka.

Opisawszy dzieje powstania filmu, Dowżenko stwierdza w zakończeniu:

„Z ogromnym zainteresowaniem śledził cały nasz twórczy zespół dyskusję biologiczną, która toczyła się latem 1948 r. w okresie naszej pracy nad filmem. Wystąpienie Łysenki i jego zwolenników nie tylko potwierdziło naszą wiarę w to, że tworzymy film, który jest potrzebny naszemu narodowi, ale też wniosły wiele nowego w nasze pojęcia o samej postaci Miczurina.

Stojący na czele radzieckich agrobiologów — Trofim Łysenko — osobiście konsultował naszą pracę i poczynił cały szereg cennych uwag.

Praca nad „Miczurinem“ pogłębiła moje przekonanie, że sztuka filmowa — to sztuka wielkich myśli, wielkich idei społecznych. W filmach burżuazyjnych brak myśli często zastępuje się zamętem treściowym, nadmiarem ruchu i różnymi trikami filmowymi. Wydaje mi się, że film o Miczurinie, film, który porusza wielkie zagadnienia naukowe i społeczne, nie stracił jednak niczego z zasobów liryki, poezji i piękna. Połączenie pierwiastka poetyckiego z naukowym wypływa zupełnie organicznie. Oba elementy dopełniają i wzbogacają się wzajemnie.“

SADOUL O NOWYCH FILMACH

Znany francuski krytyk filmowy Georges Sadoul publikuje w „Życiu Warszawy“ (nr 1510) ciekawy artykuł, w którym ocenia ostatnie filmy ukazujące się na ekranach Paryża.

„D'Homme à Homme“ (Sprawa człowieka) Christiana Jaque nazywa Sadoul jednym z rzadkich filmów francuskich, któremu nie brakowało środków materialnych. Kreację Jean Louis Barrault ocenia jako słabą.

„Dwugłowy orzeł“ („L'Aigle à deux têtes“) Jeana Cocteau jest zdaniem Sadoula filmem starannym, nieco wyrafinowanym o scenariuszu absurdalnym. Pewne powodzenie zyskał film „Les amoureux sont seuls au monde“ (Zakochani są sami na świecie) ze względu na kreację aktorską wielkiego Louisa Jouvet.

Swego rodzaju skandalem jest „Le diable boiteux“ (Kulawy diabeł), w którym stary kabotyn Sacha Guitry, skandalicznie „wybielony“ z zarzutu kolaboracji, pod pretekstem scen z życia Talleyranda, przedstawia bezwstydną apologię agentów wroga, Pierre Lavala i... samego siebie.

Najlepszym filmem początku sezonu jest waściwie bezpretensjonalny film komiczny, zrealizowany przez Carlo Rim „L'amoire volante“ — (Latająca szafa). Jest to niezmiernie zabawna historia siostrzeńca, szukającego zwłok ciotki ukrytych w lustrzanej szafie. „Latająca szafa“ świetnie uwydatnia talent znanego komika Fernandela, jednego z najlepszych aktorów francuskich, niestety zbyt często używanego do zbyt słabych filmów.

Postawienie „Latającej szafy“ na czele ostatnich filmów mogłoby świadczyć o tym, że obniżył się poziom produkcji francuskiej — gdyby nie to, że oczekiwane są filmy wielkiej klasy; przede wszystkim nagrany ostatnio „Le point du jour (Świt), piękny film Louis Daquina o życiu górników w północnej Francji.

Czytelnika polskiego zainteresuje niewątpliwie opinia Sadoula o filmie polskim. Jego zdaniem spośród wyświetlanych ostatnio w Paryżu filmów produkcji zagranicznej na specjalną uwagę zasługuje „Ostatni etap“. Film ten miał olbrzymie powodzenie, które można porównać z sukcesem francuskiego filmu „Bitwa o szyny“, szwajcarskiego — „Ostatnia szansa“, albo włoskiego — „Rzym, miasto otwarte“. Wszędzie na prowincji „Ostatni etap“ bije rekordy frekwencji, które są dowodem, że publiczność francuska nadal bardziej ceni współczesną i bohaterską rzeczywistość niż małe fabrykaty Hollywoodu.

Pewna myśl postępowa cechuje amerykański film reżyserii Elii Kazana „Gentlemen's Agreement“ (Układ gentlemeński), poświęcony problemowi antysemityzmu i metodom amerykańskiego rasizmu. Bezwartościowy jest według Sadoula „Łuk Triumfalny“ zrealizowany przez Lewisa Milstone na tle powieści Remarque'a, choć grają w nim Charles Boyer i Ingrid Bergman

Bardzo wysoko stawia Sadoul szekspirowskie filmy Laurence'a Olivier: „Henryk V“ i „Hamlet“, „Olivera Twist“ Davida Lean nazywa utworem inteligentnym i uczuciowym który w najlepszych swych scenach wiernie oddaje rozpaczliwy i oburzony ton powieści Dickensa. Zastrzeżenie budzi natomiast w Sadoulu zbyt słabe uwypuklenie sprawy społecznej która w dziele Dickensa ma znacznie silniejszą wymowę.

ZADANIA RADZIECKIEJ KINEMATOGRAFII

I. Bolszakow, minister kinematografii ZSRR omówił ostatnio na łamach „Literaturnoj Gaziety“ (Gazety Literackiej) obszernie najbliższe zadania radzieckiej kinematografii. Po przeprowadzeniu wnikliwej analizy radzieckiej sztuki filmowej w ostatnich latach, minister Bolszakow wskazuje na te gatunki sztuki filmowej, które należy rozwijać i kontynuować.

„Radziecki naród — pisze autor — oczekuje od pracowników kinematografii nowych filmów, sławiących bohaterski trud robotników, rolników i naszej inteligencji, z pełnym poświęceniem przeistaczających w życie wielkie idee stalinowskiej powojennej pięciolatki; filmów owianych patosem socjalistycznego budownictwa, poświęconych sukcesom pracy zwykłych ludzi radzieckich“.

Prócz tej tematyki wskazuje min. Bolszakow na konieczność dalszego przeniesienia na ekran bohaterstwa narodów ZSRR i Armii Radzieckiej wykazanego w czasie drugiej wojny oraz uważa, że film powinien demaskować również podżegaczy do trzeciej wojny światowej. Wreszcie, nauka musi zajmować należne jej miejsce w tematyce filmowej radzieckiej. Min. Bolszakow kładzie duży nacisk na rozwój komedii filmowej.

CZESI O „STALOWYCH SERCACH“

W końcu grudnia weszły na ekrany praskie „Stalowe serca“, jako drugi po „Ostatnim etapie“ polski film wyświetlany w Czechosłowacji.

Prasa czeska przyjęła film bardzo serdecznie, podkreślając z uznaniem jego wartość ideologiczną. „Filmowy sprawozdawca“ pisze: „Fabuła filmu „Stalowe serca“ jasno tłumaczy miłość do narodu — jak ją odczuwa człowiek pracy. Dla niego oznacza ona, że trzeba uchronić, zachować dla narodu i państwa wszystko, co hitleryzm chciał zniszczyć — nawet ostatnich chwilach swego życia. Te właśnie epizody są przekonywającym dowodem patriotyzmu polskiej klasy robotniczej. Film „Stalowe serca“ jest jeszcze jednym pięknym dziełem polskiej produkcji i pomaga lepiej rozumieć nowego człowieka i świat. Właśnie w tym zawarta jest owa wielka siła nowej polskiej sztuki filmowej w jej walce o lepsze życie“.

FILM SZUKA CZŁOWIEKA

W UJĘCIU STEFANA BRZOZOWSKIEGO

PRZEGLĄD ZAGRANICZNY

CZECHOSŁOWACJA

● Słowacka Wytwórnia Filmów Krótkometrażowych w Bratysławie wypuściła ostatnio dwa nowe filmy. Jeden z nich wg scenariusza Czibora Sztitnickiego nazywa się „Pieśń maszyn" i ilustruje rozbudowę przemysłu we wschodnich powiatach Słowacji, do niedawna zupełnie pozbawionych zakładów przemysłowych. Drugi — „Od dwulatki do pięciolatki" — wg scenariusza reż. Ziaka i Kuhna, ukazuje dorobek planu dwuletniego i wyjaśnia cele i zadania nowego planu 5-letniego.

● W czasie Świąt Bożego Narodzenia weszły na ekrany Pragi i Bratysławy dwa nowe słowackie filmy: „Wilcze doły", reż. Paljo Bielika wg scenariusza L. Laholy (jest to dramat o słowackich partyzantach w czasie ostatniej wojny) i V. Wassermana „Czartowska ściana" — sportowa komedia z życia narciarzy. Jednocześnie ukończone zostały prace przy nakręcaniu czeskiego filmu reż. Józefa Macha „Awantura na wsi", który jest komedią z powojennego życia czeskich wieśniaków. Reż. Karol Stekly dokończył pod koniec ub. r. pracę nad filmem „Sądny dzień", a reż. Włodzimierz Czech nakręcił w tym czasie już ostatnie sceny filmu „Dzika Barbara" wg noweli Boženy Niemcowej.

● Na ekrany kin czechosłowackich wejdzie wkrótce dokumentalny film krótkometrażowy „Słowiański Szczecin", nakręcany przez reż. V. Szwarca i operatora J. Sekerkę, wg scenariusza I. Kubiszty. Muzykę do filmu skomponował M. Uzelac, włączając do niej polskie melodie i dwie pieśni „Morze, nasze morze" i „Melodię fal".

● Od Nowego Roku przestały wychodzić w Pradze „Filmove Noviny", które połączyły się z tygodnikiem „Kino". Po tym połączeniu „Kino" przekształciło się w wielki, dwunastostronicowy ilustrowany dwutygodnik.

● W Pradze obradował walny zjazd klubu czechosłowackich dziennikarzy filmowych, który dokonał wyboru nowych władz z prezesem red. Jarosławem Dworzaczkiem na czele. Zjazd uchwalił szereg bardzo istotnych rezolucji, odnoszących się do techniki i ideowych zasad pracy dziennikarzy-filmowców. W rezolucjach tych m. in. czytamy, że: „obowiązkiem dziennikarzy-filmowców jest jak najściślejsze powiązanie z pracującym ludem, w którego bogatym doświadczeniu znajdą pomoc w ustalaniu kryteriów krytyki filmowej". Rezolucja poleca członkom klubu obejmowanie patronatów nad kółkami kinoamatorów, oraz nawiązanie ścisłej współpracy z dziennikarzami-filmowcami z ZSRR i innych krajów ludowej demokracji. Obszerne omówienie zjazdu czechosłowackich dziennikarzy-filmowców znajdą czytelnicy w jednym z najbliższych numerów „Gazety Filmowej"

FRANCJA

● Maurice Chevalier po rocznym odpoczynku przystępuje do pracy nad nową wersją filmu „Król się bawi" wg Flersa i Caillaveta. Reżyserem jest Marc Gilbert Sauvajon. W pierwszej wersji rolę główną grał Victor Francen.

● Marię Vetserę, bohaterkę tragedii w Mayerlingu, gra Dominique Blanchar, córka świetnego aktora Pierre Blanchara, która w roku ub. odwiedziła Polskę z zespołem Jouveta. Księciem Rudolfem jest Jean Marais. Ostatnio przed wojną widzieliśmy film na ten temat w reżyserii Litwaka z Charles Boyer i Danielle Darrieux.

● Reż. Claude Vermorel, który od dziesięciu lat nie realizował żadnego filmu, wyjechał do francuskiej kolonii Gabun, gdzie zrealizuje w ciągu 6 miesięcy dwa nowe filmy: „Samotni zdobywcy" i „Yao".

● Wg powieści Josepha Peyre realizuje Réné Chanas film „Biała eskadra" w piaskach Sahary. W rolach głównych występuje (znany z „Ludzi i manekinów", „Trzech panów Ludwików" i „Tajemnicy wywiadu") Jean Chevrier i popularny aktor z filmów Clairowskich, Réné Lefèvre.

WĘGRY

● W końcu grudnia w Budapeszcie został ukończony siódmy powojenny węgierski film długometrażowy. Film nazywa się „Osadnicy", a jego treść obrazuje życie nowej wsi węgierskiej po parcelacji. Ósmy film „Nowe Węgry" powstaje przy współpracy radzieckiej reżyserii Lidii Stiepanowej i ukaże krajobraz oraz życie kulturalne i gospodarcze Republiki Węgierskiej.

● Trzyletni plan kinofikacji kraju przewiduje uruchomienie do końca 1951 r. 300 nowych kinoteatrów i 2 tys. kin wąskotaśmowych.

Z. S. R. R.

● W Moskwie ukończono pod koniec ub. r. kolorowy film pt. „Powrót do pracy", który ukazuje, jak w Związku Radzieckim z pożytkiem dla siebie i kraju zostali zatrudnieni inwalidzi wojenni w rozmaitych gałęziach przemysłu i usług społecznych.

● W Leningradzie reż. Szmidt opracował film krótkometrażowy o Marsie. Jest to interesująca pogadanka, która językiem filmowym opowiada o wszystkim, co wiemy o tej planecie.

● W Taszkencie zakończono pracę nad nowym filmem dokumentalnym pt. „Ognie Farchadu", reżysera i operatora Malika Kajumowa. Film opowiada o tym, jak robotnicy Uzbekistanu ujarzmili wody Syr-Darii i zmusili tę rzekę do użyźniania tysięcy hektarów do niedawna jałowej stepowej ziemi.

● Pracownicy Nowosybirskiego Studia Filmów Popularno-Naukowych przebyli w ub. r. tysiące kilometrów tajgi — pociągami, parostatkami, konno i pieszo oraz w samolocie, aby nakręcić 37 filmów krótkometrażowych o Syberii i Dalekim Wschodzie.

● W Moskwie nowy film reżysera A. Stolpera „Opowieść o prawdziwym człowieku" wyświetlają jednocześnie 22 kinoteatry. O wielkim sukcesie filmu, nakręconego wg powieści Borysa Polewoja, świadczy cyfra 700 000 widzów, którzy obejrzeli go w ciągu pierwszych pięciu dni. Film wykonano w 1200 kopiach normalnych i 300 na wąskich taśmach.

● W atelier „Lenfilmu" nakręcany jest obecnie film z życia wielkiego rosyjskiego uczonego, wynalazcy radia Aleksandra Stepanowicza Popowa. Rolę uczonego gra Mikołaj Czerkasow.

● W Moskwie wyświetlane są trzy nowe filmy dokumentalne: „Związek Radziecki — dziś", „1 Maj w Moskwie" i „Radzieccy sportowcy w Pradze Czeskiej". Film „1 Maj w Moskwie" został wykonany w kolorach naturalnych.

● Reż. Fryderyk Ermler, twórca filmu „Wielki przełom", pracuje obecnie nad dramatem filmowym „Wielka siła" wg sztuki scenicznej o tej samej nazwie pióra dramaturga Romaszewa.

U. S. A.

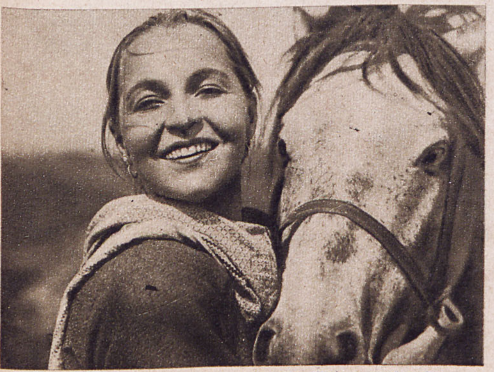
● W ubiegłym miesiącu zmarł znany reżyser amerykański Fred Niblo, twórca takich filmów jak „Trzej muszkieterowie", „Ben Hur" z Ramonem Novarro, „Żar miłości" z Gretą Garbo, pierwszej wersji „Znaku Zorry" i „Robina Hooda". Niblo był członkiem — założycielem Akademii Filmowej w Hollywood.

● Wobec pogłębiającego się kryzysu, szczególniej na polu scenariuszy, który dotyka całą amerykańską produkcję filmową, zcentralizowaną w tzw. „wielkiej ósemce" — w U. S. A. powstaje coraz więcej placówek indywidualnych, zrywających z ogłupiającym szablonem. Prądowi temu poddał się David O. Selznick, którego nowy film „Pojedynek w słońcu" określa postępowa prasa francuska, jako największe dzieło widowiskowe od czasów „Ben Hura". Trudności, jakie miał Selznick z wyprodukowaniem tego „westernu" wg powieści Vivien Bush, odmalowuje najlepiej fakt, że realizowało go aż czterech reżyserów: King Vidor, William Dieterie, Otto Brower i Breezy Eason. Grają: Jennifer Jones, Joseph Cotten, Gregory Peck, Lionel Barrymore, Herbert Marschall, Liliana Gish, Walter Huston, Charles Bickford i Tilly Losch.

● A co przeciwstawiają Selznickowi inne wielkie koncerny? Reżyser Charles Lamont zrealizował np. film „Niewolnica" (oczywiście w Technikolorze), z komentarzem, mówionym ludzkim głosem przez wielbłąda, biorącego udział w tej niesamowitej bzdurze. Możliwe, iż następną komentatorką będzie małpa.

● Dzieła literatury klasycznej nadal nie dają spać Amerykanom. Tym razem wytwórnia Paramount zleciła swemu naczelnemu komikowi Bobowi Hope, aby był „Cyrulikiem sewilskim". Oczywiście pominięto nazwisko Beaumarchais, natomiast scenariusz podpisują M. Frank i N. Panama, którzy mimo to napewno nie wejdą do historii literatury.

Tak wyglądał wesoły karnawał za dawnych lat w interpretacji Margaret Lockwood i Sid Fielda



Wiera Marecka w interesującym radzieckim filmie z przed wojny pt. „Członek rządu"

Vlasta Fialova i Robert Vrchota w czeskim filmie „Dzika Barbara" reżyserii W. Czecha

PRZEGLĄD TEATRALNY

ZAKON KRZYŻOWY

(WARSZAWA)

Widowisko dramatyczne Ludwika Hieronima Morstina, wystawione z dużym nakładem wysiłku i pracy przez Państwowy Teatr Polski w Warszawie, nie może być uznane za zjawisko literackie o wybitniejszym znaczeniu. Powiedzmy sobie szczerze, że forma widowiska popularnego, tak oczekiwanego przez teatr współczesny, jest formą trudną — i świetny dramaturg i subtelny pisarz potknął się na próbie popularyzacji historii w równym stopniu, jak i na próbie stworzenia formy teatralnej, dostosowanej swym charakterem do potrzeby zamówienia społecznego.

Czytelnik prasy codziennej znalazł obszerną krytykę sztuki Morstina w felietonach sprawozdawczych. Chciałbym więc tu jedynie zwrócić uwagę na rzecz tam pominiętą, a w tym typie widowiska teatralnego dość istotną: myśl historiograficzną.

W sztuce swej przedstawia Morstin Witolda, jako inicjatora „wielkiej wojny" roku 1410, jako organizatora przyszłego zwycięstwa nad Krzyżakami. Tego rodzaju jednak przekręcanie prawdy historycznej nie może służyć celom wychowawczym. Każdy jako tako obeznany z dziejami średniowiecza wie, że Witold mało znaczenia przypisywał sprawom między Polską a Zakonem. Wie także, że ekspansja Witolda zwracała się na wschód i że przeciwnikiem stanowczym tej ekspansji, niezgodnej z jej interesami, była Polska. Polsce też najbardziej zależało na tym — a myśl ta nie jest nowa choćby od czasów Łokietka i Kazimierza, — aby przeprowadzić walną rozprawę między niemczyzną a światem słowiańskim. Do myśli tej udawało się nieraz — choć i to przychodziło ze znaczną trudnością — nakłaniać Witolda drogą czynienia ustępstw dla niego. Od tego jednak stanu rzeczywistego do obwoływania Witolda prekursorem myśli w zasadzie mu obcej — jest zbyt daleko, aby można było sobie pozwolić, uwzględniając nawet prawo artysty do swobodnej oceny faktów — na propagowanie rzeczy, która nigdy nie istniała.

Uwzględniliśmy ten moment w sztuce Morstina, aby na tym przykładzie wskazać na niebezpieczeństwa, jakim podlegać mogą popularne widowiska ludowe. Jesteśmy na tym etapie rozwoju kulturalnego mas, który nakazuje, aby i teatr stawał się wychowawcą i nauczycielem. Dzisiaj jeszcze teatr i kino zastąpić muszą niejednokrotnie współczesnemu pokoleniu właściwego pedagoga. Twórcę popularnego widowiska cechować tedy musi pełna rzetelność naukowa, a jego wizje twórcze i swoboda artystyczna nie stracą na tym, jeśli pozostaną w zgodzie z prawdą historyczną.

Reżyseria i inscenizacja Janusza Warneckiego poszła na efekty, odwracające uwagę widza od strony zagadnieniowej. A nie potrzeba chyba tłumaczyć, że źle jest, jeśli największe brawo dostaje nie autor i aktor, lecz sztuczka w postaci płomieni ognia na scenie.

Piękne dekoracje i kostiumy pomysłu Wacława Borowskiego. Z mnóstwa aktorów na scenie pozostali w pamięci: Nina Andryczówna, Mieczysław Miłecki, Jerzy Pichelski, Czesław Kalinowski, Franciszek Dominiak, S. Butkiewicz, G. Buszyński i Jan Ciecierski. (S).

Na zdjęciach poniżej: Mieczysław Milecki (Witold) i Gustaw Buszyński (Jagiełło.

ZIELENI SIĘ ZBOŻE

(WARSZAWA)

Treścią sztuki angielskiego dramaturga i aktora Emlyna Williamsa „Zieleni się zboże", napisanej jeszcze przed wojną, jest historia obdarzonego niepospolitymi zdolnościami chłopca walijskiego, który za sprawą nauczycielki-społeczniczki przemienia się z półanalfabety-górnika w rokującego wielkie nadzieje stypendystę Oxfordu. Autor, sam Walijczyk, maluje obraz panujących w walijskim okręgu górniczym w końcu ubiegłego wieku stosunków z dużą siłą sugestii i ze szczerą pasją. Te wszystkie momenty sztuki, które odsłaniają i piętnują stosowane przez angielskich obszarników i kapitalistów metody wyzysku ludności walijskiej, celowo utrzymywanej w ciemnocie, rozpijanej i od lat dziecięcych zmuszanej do niewolniczej pracy kopalnianej — te momenty wstrząsają widzem i stanowią istotną, ideologiczną wartość sztuki. Pod względem fabularnym jest ona mniej przekonywająca, zawiera wiele wypożyczeń, niekonsekwencji i naiwności. Konflikt wewnętrzny walijskiego chłopca nadto już przypomina podobny „bunt" jego żeńskiego odpowiednika z „Pygmaliona" Shawa, a szkółka szlachetnej Miss Moffat jest nazbyt groteskowa nawet na czasy narodzin ruchu sufrażystek i na pewno nie mogła się przyczynić do istotnego oświecenia i socjalnego uświadomienia walijskich górników. Zachowanie się głównych postaci działających, nie wyłączając Miss Moffat, nie zawsze jest logiczne (irytację budzi przemiana dziedzica-wyzyskiwacza i gnębiciela w poczciwego śpiocha!), a rozwiązanie sztuki — raczej mętne. Poszczególne jednak sceny cechuje doskonałe wyczucie efektu dramatycznego, niektóre figury narysowane są nader plastycznie (Bessy, Mrs. Watty, postaci epizodyczne), a poza niewątpliwą wartością społeczną sztuka odznacza się wybornym, dickensowskiego typu, humorem.

Na scenie miejskiego Teatru Powszechnego interesującą i godną polecenia jak najszerszym masom publiczności sztukę Williamsa wystawiono bardzo starannie. Zasługą Czesława Szpakowicza jest nie tylko nadanie przedstawieniu szczęśliwego kierunku reżyserskiego, lecz i pomysłowe rozwiązanie scenograficzne. Wśród wykonawców prym wiodą panie. Kreację dużej miary, przemyślaną i głęboko przeżytą, dała Irena Ładosiówna (Miss Moffat), z inteligencją i temperatmentem zagrała Bessy (cóż za wdzięczna rola!) Ewa Karska, a kapitalną, rubaszną, może nieco zbyt krzykliwą matką wyrodnego dziecięcia była Stefania Kornacka. Umiejętnie łagodziła niekonsekwencje swej roli Alina Rostkowska (Miss Ronberry). Należycie ograniczonego i pyszałkowatego dziedzica zaprezentował Tadeusz Kubalski, a Stanisław Libner jako mr. Jones miał szereg udanych zagrań. Bolesław Kostrzyński, aktor ambitny i utalentowany, jako odtwórca roli Morgana

Evansa był niezupełnie przekonywujący. Trudno było na ogół uwierzyć, że mamy do czynienia z młodym chłopcem o genialnych zdolnościach, a nie z dojrzałym acz rozhisteryzowanym mężczyzną.

EUG. ŻYTOMIRSKI

Na zdjęciu: Ewa Karska (Bessy Watty) i Bolesław Kostrzyński (Morgan Evans).

CANDIDA

(ŚWIDNICA)

Teatr Miasta Świdnicy (Państw. Teatry Dolnośląskie) poszczycić się może niepowszednim osiągnięciem reżyserskim dyr. Wiktora Biegańskiego. „Candida" G. B. Shawa w jego inscenizacji podbiła publiczność dolnośląską, do czego przyczynili się niemało wykonawcy sztuki. Ambitną, a walcząca z dużymi trudnościami, choć niedawno upaństwowiona placówka teatralna w Świdnicy zasługuje na większą uwagę i opiekę.

Na zdjęciu: utalentowana aktorka Jolanta Skubniewska (Candida) i dyr. Wiktor Biegański (pastor Morell), równie doskonały aktor jak reżyser.

LAKME

(BYTOM)

Poważny sukces Opery Śląskiej stanowi wystawienie opery Delibes'a „Lakmé". Partię tytułową odtwarza świetna i popularna śpiewaczka Barbara Kostrzewska, przyjmowana entuzjastycznie przez śląską publiczność. Doskonałą Malikką jest K. Szczepańska (mezzo-sopran), a utalentowany śpiewak A. Majak (na zdjęciu), bas, wykonaniem partii Nilakanthy zdobył pełne uznanie krytyki i publiczności. Dekoracje St. Jarockiego.

PRZEMYSŁAW II.

(POZNAŃ)

W Państwowym Teatrze Polskim w Poznaniu odbyła się prapremiera tragedii historycznej Brandstaettera „Przemysław Drugi", nazwanej przez autora „balladą dramatyczną". Nowa sztuka polska, wyreżyserowana przez Teofila Trzcińskiego, wzbudziła wielkie zainteresowanie.

Na zdjęciu: scena z III aktu; od lewej — Kazimierz Wichniarz (Przemysław II), Józef Andrzejewski (Kasztelan) i Zdzisław Salaburski (Rybałt).

MISTRZ PATHELIN

(KRAKÓW)

Jerzy Ronard Bujański (na zdjęciu) wyreżyserował dla Teatru Młodego Widza RTPD w Krakowie starofrancuską sztukę ludową „Mistrz Piotr Pathelin" odtwarzając zarazem tytułową rolę. Przedstawienie to zdobyło zasłużone powodzenie — podobnie jak inne spektakle tego pożytecznego warsztatu scenicznego: „Farfurka", „Królowa śniegu" i niedawno wystawiona sztuka Katajewa „Syn pułku".

WESELE FIGARA

(LUBLIN)

Teatr Miejski w Lublinie po komedii lirycznej autora radzieckiego Andrzeja Uspienskiego „Przyjaciele", która odniosła duży sukces, wystawił z niemniejszym powodzeniem „Wesele Figara" Beaumarchais'ego w inscenizacji Czesława Strzeleckiego, oprawie scenicznej Jerzego Torończyka, z ilustracją muzyczną Kazimierza Serockiego.

Na zdjęciu: para bohaterów komedii, ulubieńców lubelskiej publiczności — Halina Ziółkowska (Zuzanna) i Wiesław Michnikowski (Figaro).

Odpowiedzi redakcji

Redakcja „Filmu“ prosi Czytelników o nie przysyłanie znaczków na odpowiedź, bowiem odpowiedzi listownych nie udzielamy.

Raz jeszcze zwracamy uwagę na nasz dział „Co ujrzymy na ekranie“, gdyż odnotowujemy w nim wszystkie filmy, które zostały zakwalifikowane do wyświetlania na naszych ekranach. O innych filmach nie będziemy informować poza naszym stałym działem „Przegląd Zagraniczny“.

Sprawę prenumeraty i wysyłki żądanych numerów „Filmu“ załatwia administracja po otrzymaniu odpowiedniej kwoty, wpłaconej na PKO lub przekazem pocztowym. Wysokość prenumeraty podana jest na tej stronie na dole, cena numeru pisma na okładce.

Szkoła filmowa jest czynna w Łodzi, Targowa 61 i tam należy zwracać się po wszelkie informacje.

Przypominamy, że nie podajemy prywatnych adresów artystów, ani polskich ani zagranicznych. Korespondencję należy kierować na adres wytwórni, w której dany artysta występuje. A jeśli idzie o polskich aktorów — najlepiej pisać do teatru, w którym grają.

Maria Gajewska, Warszawa. W „Grzesznikach bez winy“ główną rolę kobiecą grała Ałła Tarasowa, rolę jej syna grał Drużnikow.

„Studentka z Wrocławia“. Radzieckie wydawnictwa filmowe otrzymać można najlepiej w księgarni Twa Przyjaźni Polsko-Radzieckiej, ul. Marszałkowska 90.

H. Kortecki, Wrocław. Dubbing polski filmu „Harry Smith odkrywa Amerykę“ wykonano nie w Sojuzdiet-Film ale w Sojuzmultfilm.

„Marian z Bydgoszczy“. Ma Pan zupełnie rację, że między filmem „Dzwonnik z Notre Dame“ a dziełem Victora Hugo „Notre Dame de Paris“ zachodzi nikłe podobieństwo Amerykański film jest bardzo powierzchownym ujęciem arcydzieła literatury. Zaletą tego filmu jest gra Laughtona i sumienna rekonstrukcja katedry.

„Jadwiga“, Będzin. Hedy Lamarr jest z pochodzenia Wiedenką, wystąpiła po raz pierwszy w filmie,. jako Heddy Kiesler w „Ekstazie“ Machaty'ego.

Ryszard Pieśniewski, Sopot. Filmy polskie z przed wojny nie są wyświetlane głównie dlatego, że nie zachowały się kopie zdatne do użytku.

Izabella Piaskowska, Łódź. Humphrey Boggart był jednym z tych aktorów, którzy zaprotestowali przeciwko akcji komitetu do badania działalności antyamerykańskiej. Widzieliśmy go w Polsce m. in. w „Skamieniałym lesie“, „Zbiegu z San Quentin“, „Fortancerkaeh“, „Kidzie Galahadzie“, po wojnie zaś w „Konwoju“ i „Casablance“. Ostatni jego film „Skarb w Sierra Madre“ nakręcony prawie całkowicie w plenerze wykazuje znaczny wpływ włoskiej szkoły realistycznej i zalicza się do najlepszych filmów amerykańskich.

J. Bieńko. Karykatury jeszcze nie nadają się do publikacji.

„Zoszka z Pragi“. Pani czeski korespondent myli się. Zdjęcia plenerowe z filmu „Ostatni etap“ zostały zrealizowane w Oświęcimiu, a nie na Majdanku.

„Kinoman z Jeleniej Góry“. Ze wzoru, jaki Pan dla nas wynalazł — nie skorzystamy. „Rosanny siedmiu księżyców“ nie pominęliśmy milczeniem w myśl naszych zasad recenzowania wszystkich filmów, zarówno wartościowych, jak i złych, do których w 12-tym numerze „Filmu“ z ub. r. zaliczyliśmy „Rosannę“.

Błaszak, Poznań. Filmowanie bardzo małych dzieci sprawia naturalnie dużo kłopotu realizatorom filmu, wymaga od nich wielkiej cierpliwości. Oczywiście dziecko nie gra świadomie. Filmuje się rozmaite fazy jego zachowania i twarzy i następnie wmontowuje do filmu zgodnie z akcją. Jest jasne, że czas nakręcania scen z małymi dziećmi jest bardzo ograniczony, choć światło jupiterów zapewne nie szkodzi im więcej niż aktorom dorosłym.

Zygmunt Kuńczyński, Siedlce. Interesujący list Pana przekazaliśmy do biura zakupu i sprzedaży Filmu Polskiego.

Bem, Zamość. Prawie wszyscy nasi korespondenci, którzy pragną pracować w filmie, piszą tak jak i Pan o „wielkiej karierze“, zapominając, iż wymaga ona nie tylko talentu lecz i bardzo ciężkiej pracy. Dlatego rzadko odpowiadamy na listy od „przyszłych wielkich artystów“.

E. Borkowski, Warszawa. W filmie „Motyl hiszpański“ („The firefly“) reżyserii Roberta Z. Leonarda główne role grali Jeanette Mac Donald i Allan Jones.

„Postępowiec z Białegostoku“. Sądząc z wyboru „najlepszych“ filmów, niestety, musimy zakwestionować sens pseudonimu.

J. Kentawski, Karpacz. Prenumeratę zagranicznych pism filmowych przyjmuje centrala Czytelnika, Warszawa, Daszyńskiego 14.

„Rena“, Warszawa. Nie przypominamy sobie, aby jakiekolwiek pismo polskie „reklamowało“ film „Gilda“. Słusznie więc potępia Pani ten film i przeciwstawia mu interesujący wybór naprawdę dobrych dzieł filmowych.

Hanka Magiera, Nowy Sącz. Film „Oflag XXVII“ należy do organizacji Ranka — London W. 1. Oxford Street 169/171. Odtwórcę roli kapitana Haska (Michael Redgrawe) może Pani zobaczyć obecnie w doskonałym filmie „Renegat“. Inne wiadomości w naszym dziale „Co ujrzymy na ekranie“.

„Stały Czytelnik z Łodzi“. Oto żądane imiona: Wsiewołod Aksjonow, Aleksiej Dikij.

Konrad Skarżysko. Ani imienia ani nazwiska młodej artystki, przyjaciółki uliczników z filmu „Pościg“ nie znamy. Spis postaci z tego filmu ujęty został ogólnikiem „Blood — and — Thunder-Boys“.

S. Witol, Swidnica. Martwi nas, że z filmów, biorących udział w konkursie tylko trzy wyświetlane były w Swidnicy. Co do Jean Kent ma Pan rację; tytuł filmu wymienionego w związku z jej osobą winien brzmieć oczywiście „Cygańska miłość“.

„G. J.“, Warszawa. Barbara Drapińska zagrała drobny epizod w „Zakazanych piosenkach“.

Krystyna Cz., Warszawa. Nie znamy i nie polecamy żadnych szkół tańca salonowego.

„Licealistka“ z Pułtuska. Jest Pani zapewne jedyną czytelniczką naszego pisma, która nie zna nazwiska słynnej łyżwiarki Sonii Henie. Jej adres: „20th Century Fox“. Nr 900 Beverly Hill, California, USA.

S. M., Piła. Z długiej listy filmów zobaczymy najprawdopodobniej „Błękitną rapsodię“. Co do wszystkich innych filmów, nie mamy jeszcze wiadomości.

Anetka H,, Warszawa. W przeciwieństwie do innych naszych czytelników, przysyła Pani spis najgorszych filmów, jakie Pani widziała. Oto one: „Pepita Jimanez“, „Moja siostra Eileen“, „Bellita tańczy“, „Dwulicowa kobieta“ i „Wesoły pensjonat“. Zgadzamy się bez zastrzeżeń.

„Richelieu“, Warszawa. Richelieu powinien być bardziej spostrzegawczy. Barbara Drapińska to „ta z dołu“, jeśli chodzi o świąteczną okładkę naszego pisma.

H. L., Białośliwie. Raymonda Rouleau zobaczymy prawdopodobnie w nowych filmach francuskich.

„Kinomaniak“, Warszawa. Cieszy nas, że nabrał Pan najlepszej opinii o filmach włoskich po ich obejrzeniu. Dalsze dzieła tej samej realistycznej szkoły włoskiej ukażą się niebawem na naszych ekranach. Jose Mojica jest dzisiaj starszym panem i dawno już nie występuje. O „Obywatelu Kane“ zdanie z gruntu fałszywe.

„Student z P. “ Arletty to ani imię, ani nazwisko, lecz pseudonim artystki francuskiej, tak jak np. Annabella. Mylenie jej z Marą Casares jest oczywiście błędem w rozwiązaniu konkursu.

„Sławek“, Pszczyna. Wiadomości Pańskie co do Elisy Landi są prawdziwe. Oślepnięcie nie miało jednak charakteru stałego i nie uniemożliwiło jej występów na scenie i przed mikrofonem po częściowym podleczeniu.

A. H., Bielsko. Deanna Durbin występowała w wielu bardzo przeciętnych filmach, ale naprawdę nie należy podejrzewać jej o to że wzięła udział w filmie „Triumf doktora O'Connora“.

„Wład“, Kraków. Oto oryginalne tytuły filmów: „Dziewczęta z baletu“ („Solistka balieta“), „Zwariowane lotnisko“ („Chozjajstwo Senibaba“), „Nasz okręt“ („In which serve“), „Płonąca żagiew“ („Rid i nat“ dosłownie „Pędź nocą“), „Jeden z naszych samolotów zaginął“ („One of our aircraft is missing“).

„Jeden z wielu“. Zapewniamy Pana, że zdjęcia artystów radzieckich przy drzewku są najzupełniej autentyczne, reprodukowała je także czeska prasa filmowa.

„Sokół“, Warszawa. Nie mamy możliwości interweniowania w poszczególnych kinach, o ile niecierpliwi widzowie wychodząc przed końcem zasłaniają innym ekran.

TERMINOWY KALENDARZ FILMOWY

Wyszedł z druku Terminowy Kalendarz Filmowy, zawierający 54 dwubarwne ilustracje rotograwiurowe.

Wydawnictwo takie ukazało się po raz pierwszy w Polsce i niezależnie od normalnych funkcji kalendarza terminowego jest wybitnie interesujące dla każdego widza kinowego, który dzięki temu wydawnictwu będzie mógł skompletować fotosy i niektóre wiadomości filmowe.

Kalendarz zawiera zdjęcia z filmów polskich, czeskich, radzieckich, francuskich, amerykańskich, angielskich, bułgarskich i węgierskich.

Kalendarz można nabyć we wszystkich miejscowościach w Polsce w cenie 150 złotych. W wypadku niemożności zakupienia go na miejscu, pozostałe egzemplarze wysyła za zaliczeniem Biuro kolportażu Związku Zawodowego Pracowników Filmowych R. P., Warszawa, Marszałkowska 56.

ODPOWIEDZI ADMINISTRACJI

Wanda Modlińska, Sosnowiec. Roczniki „Filmu“ rok 1947 — wyczerpane chwilowo. Pojedyncze egzemplarze możemy wysłać nie oprawione — łączna cena 720 zł. Oczekujemy przekazania.

Łódź, Mostowa 26a. Potwierdzamy odbiór zł 100. Prosimy podać powtórnie imię i nazwisko oraz numery żądanych egzemplarzy

Z. Górniak, Sosnowiec, Małachowskiego 26. Numer wyczerpany.

Danuta Rolko, Łódź, Jaracza 17 m. 22. Numery wysyłamy. Brak 8-go, który jest wyczerpany.

Czesław Stępień, Warszawa, Al. Niepodległości. Egzemplarze podane w liście wyślemy po wpłaceniu sumy zł 500 do kasy naszej administracji Marszałkowska 56, III piętro lub na konto P. K. O. I-6826 — z dokładnym podaniem adresu.

Zofia Łacińska, Grochów, Korytnicka 48. Roczniki „Filmu“ chwilowo wyczerpane.

Irena Rychta, Warszawa, Saska Kępa. Trochę cierpliwości — a wszystko zostanie usprawnione. Staramy się, by nigdzie nie brakowało „Filmu“.

UWAGA! — PRENUMERATORZY

Dla uniknięcia przerwy w wysyłce „Filmu“ prosimy naszych prenumeratorów o **punktualne wpłacanie należności z tytułu dostawy.**

Jednocześnie podajemy, że prenumerata **winna być bezwzględnie opłacana z góry na co najmniej jeden kwartał — na nasze konto P. K. O.**

Nr I-6826

z odpowiednią adnotacją na odwrocie blankietu P. K. O.

ADMINISTRACJA

Wydawnictwa nadesłane

Ewa Szelburg - Zarembina: Polne grusze. Wielkopolska Księgarnia Wydawnicza — 1948.

Drugie wydanie świetnej powieści o tematyce wiejskiej, pochodzącej z przedwojennego okresu twórczości znakomitej i popularnej pisarki, która otrzymała ostatnio nagrodę miasta Warszawy za twórczość dla dzieci.

Włodzimierz Żelechowski: Trzej budziciele polskości na Śląsku. Państw. Zakł. Wyd. Szkolnych. Biblioteka Ziem Odzyskanych pod red. dra St. Helsztyńskiego.

Pożyteczna lektura dla młodzieży. Znany poeta śląski zamyka w ramach trzech barwnych nowel życie i pracę trzech zasłużonych działaczy-patriotów: Józefa Lompy, Karola Miarki i Juliusza Ligonia.

Janina Zabierzewska: Wiersze. Arkusz Śląski. Wyd. Z. Z. L. P. Oddz. Śląski.

Kilkanaście nowych wierszy autorki dwu nader życzliwie przyjętych przez krytykę przedwojenną zbiroów poezji: „Przez śląskie okno“ i „Myśli na zwiady“.

Kalendarz Roku Chopinowskiego 1949. Opracowała **Krystyna Kobylańska.** Okładkę projektował **Florian Klemiński.** Wydawnictwo „Merkuriusz“, Poznań — 1949.

Zdjęcia polskie w tym numerze wykonali operatorzy i fotoreporterzy „Filmu Polskiego“: Jarosław Tuzar, Olgierd Samucewicz, Stanisław Wohl, Baranowski, Dąbrowiecki, Komorowski, Kondracki. Zdjęcia teatralne: Kaczkowski (Warszawa), Konaszewski (Świdnica).

REDAGUJE ZESPÓŁ

Zdjęcia zagraniczne: „Lenfilm“, „Mosfilm“, „Wytwórnia Filmów Rysunkowych“ (Z. S. R. R.), „Mafilm“ (Węgry), „Ceskoslovensky Statni Film“ (Czechosłowacja), J. A. Rank (Wielka Brytania).

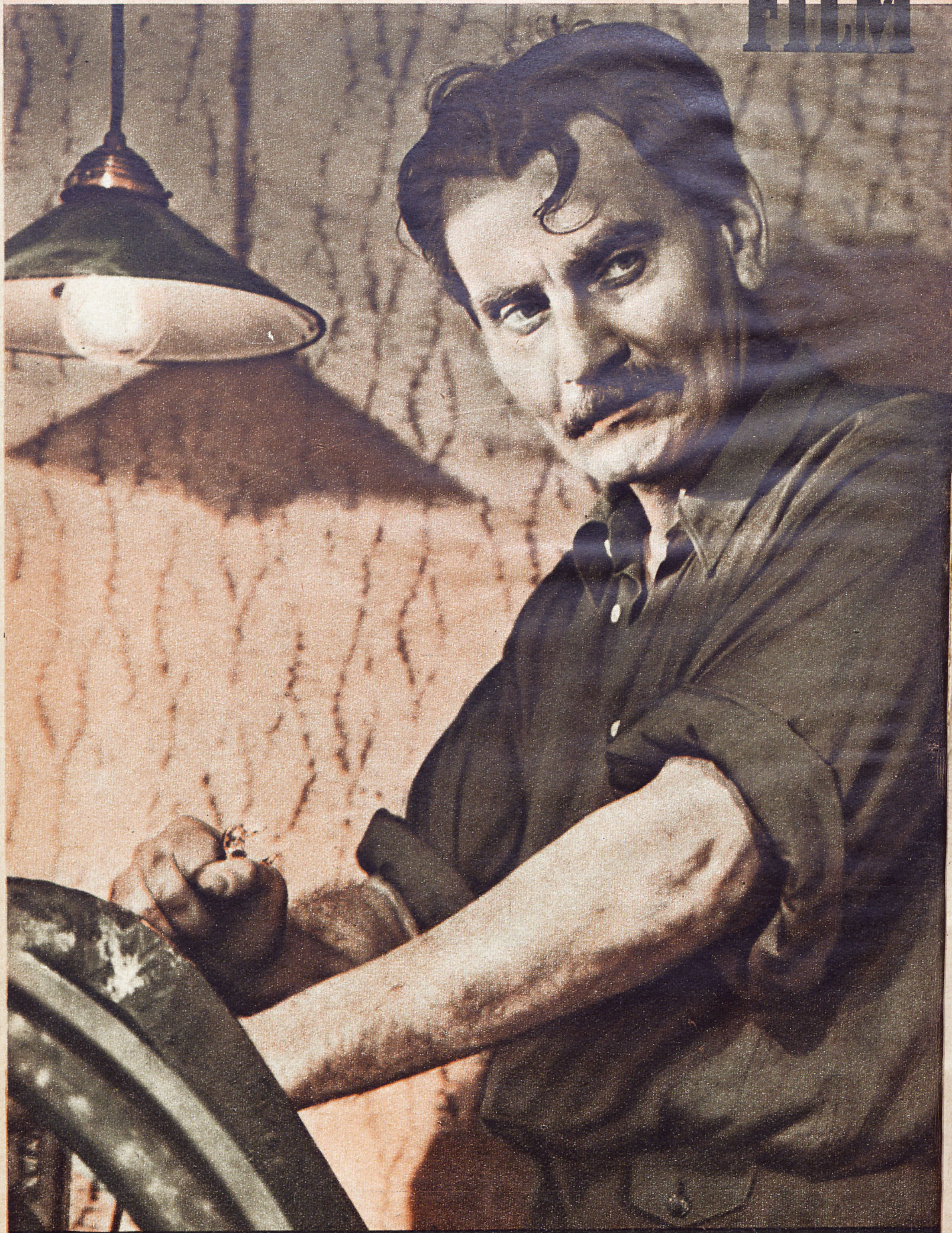
FILM
Dwutygodnik

REDAKCJA. WARSZAWA, ul. Marszałkowska 56. Telefon 8-67-09
Wydawca: PRZEDSIĘBIORSTWO PAŃSTWOWE „FILM POLSKI“
Prenumerata roczna zł 720,—, półroczna zł 360,—, kwartalna zł 180,—. Prosimy o regularne wpłacanie na konto P. K. O. I-6826 oraz o czytelne wypełnianie blankietów.

Sekretarz redakcji przyjmuje codziennie w godz. 12—14.
Administracja: ul. Marszałkowska 56, III p., tel. 8-50-32.
Cena ogłoszeń: za 1 wiersz wys. 1 mm i szer. 1 szpalty przy układzie czteroszpaltowym poza tekstem 100,— zł.
Konto P. K. O. nr I-6826.

Rotograwiura Państw. Pozn. Zakł. Graf. Okr. Północ — Zakł. Gł. 358 K-58244

FILM



LECH MADALIŃSKI w filmie „DRUKARNIA" (tytuł tymczasowy)